N° 1

AOÛT 2025

REVUE DE L'OMBRE

Publication trimestrielle

ISSN (en cours d'enregistrement)

Titre de la publication : L'OMBRE
Support : Édition électronique
Périodicité : Trimestrielle
Date de parution du premier numéro : Été 2025 (Août)
ISSN : [à compléter après attribution]
Dépôt légal : Août 2025

Équipe éditoriale
Directeur de publication : Esfandiar Bahmani
Rédacteur en chef : Amirsalar Momeni
Secrétaire de rédaction : Amirsalar Momeni

Comité de rédaction :
Kiana Asadi, Iren Ardalan, Neguin Barazandeh, Paria Saeedi, Baran Saliminezhad, Ali Mohammadi-Sani, Amirsalar Momeni, Nasim Nikara

---

Comité artistique :
Mehrad Baharvand, Iraj Saadatfar

Relations publiques : Baharnaz Nekahi
Réviseuse : Neguin Barazandeh
Maquettiste (mise en page) : Iraj Saadatfar
Graphiste de couverture : Mehrad Baharvand

Collaborateurs de ce numéro :
Jean-Marc Forax, Emily Geirnaert, Bastien Clar-Kellens, Arya Sedigh

---

ISSN [à compléter après attribution]Dépôt légal : [mois et année de publication]

le répertoire

1. des photo 10
2. **PHILOSOPHIE DE L’ABSURDE** 16
3. نمایش پوچی در ادبیات 18
4. Mise en scène de l’absurde dans la littérature 22
5. گفتار بی‌نتیجه درباره ابزورد پیِر وادبونکئر 26
6. Aparte sans conséquence sur l’absurde 28
7. پوچ گرایی کامویی در برابر شوخی کوندرا 32
8. L’absurde camusien face à la plaisanterie kundérienne 40
9. قهرمان پوچی یا تسلیم شده خاموش؟ 54
10. تحلیل انتقادی و فلسفی فیلم اسب تورین 60
11. Le Cheval de Turin de Béla Tarr 66
12. **THÉÂTRE DE L’ABSURDE** 68
13. بررسی کتاب تاتر ابزورد 70
14. در مواجهه با تنهایی بنیادین 76
15. بررسی تطبیقی تاتر پوچی غرب بر تاتر معناباختگی در ایران 82
16. معمار جهانی بی معنا 94
15. اوژن یونسکو 108
16. lonesco Eugène 112
17. خندهی تراژیک 118
16. تحلیل نقاشی های ابسوردیسم 128
18. Le style «absurde»ou«dénué de sens» 130
19. اوژن یونسکو 132

ما به سراغ نویسندگانی رفته‌ایم که زودتر از بسیاری، این پوچی را دیدند و هشدارش را به گوش جهان رساندند: آلبر کامو، میلان کوندرا، ساموئل بکت و اوژن یونسکو؛ چهره‌هایی که در سایه‌ی نامی واحد فلسفه‌ی پوچی WWگرد آمده‌اند و با زبان و جهان خود، بر سیمای این حقیقت بی‌رحم نور انداخته‌اند.مقالات این شماره، حاصل ماه‌ها تلاش تیمی پرشور، باانگیزه و جسور است؛ تیمی که باور دارد تنها از رهگذر همکاری و هم‌صدایی با دیگران، پژواک صدای خود دوچندان می‌شود. از ترجمه و بازخوانی متون بنیادین تا پژوهش‌های تازه و نقدهای تحلیلی، هر نوشته دریچه‌ای است به جهان متفاوت ابسورد: گفت‌وگوهای ژرف درباره‌ی پوچی، تحلیل طنز و پوچی در آثار کلاسیک، بررسی قهرمان پوچی در ادبیات، نگاهی فلسفی به جریان بی‌هدفی در سینما، و بررسی زیبایی‌شناسی این مکتب در گستره‌ی هنرهای نمایشی و تجسمی. نماد ما، سایه‌ی پرستویی در حال پرواز است که در پشت سرش خورشیدی شکست‌خورده قرار دارد؛ نمادی از رهایی، امید و مواجهه با محدودیت‌ها و شکست‌ها. رنگ‌های سیاه و سفید و عنابی ایرانی، بازتاب فرهنگ غنی و اصیل ما هستند و زبان بصری‌ای ایجاد می‌کنند که برای همه‌ی مخاطبان قابل فهم است. سایه هر فصل، شماره‌ای در اختیار خوانندگان خود قرار می‌دهد؛ شماره‌ای که چندین نویسنده و هنرمند هم‌فکر را گرد هم می‌آورد و مطالبی متنوع و چندجانبه در حوالی مضمون اصلی ارائه می‌کند. مخاطب هدف ما دانشجویان‌اند، چه ایرانی و چه فرانسوی، زیرا *سایه* پلی است میان دو ملت ایران و فرانسه؛ دو فرهنگی که در ارزش‌ها، ادبیات و هنر، ریشه‌های عمیق و پرمایه‌ای دارند و این نشریه تلاش می‌کند آنها را به هم پیوند دهد. در نهایت سایه نه تنها نشریه‌ای برای خواندن است، بلکه فضایی است برای اندیشیدن، تجربه کردن و به چالش کشیدن خود و جهان. هر شماره، فرصتی است برای عبور از سایه‌ها، مواجهه با روشنایی‌ها و کشف لایه‌های نوین معنا در ادبیات و هنر. ما دعوتتان می‌کنیم تا با ما همراه شوید، قلم‌هایتان را به حرکت درآورید و در این مسیر اکتشافی، هم‌قدم و هم‌صدا با ما باشید؛ زیرا هر پرواز، حتی پرواز یک پرستوی تنها، می‌تواند جهانی تازه بسازد.

امیرسالار مومنی
تابستان ۲۰۲۵

سرمقاله

امید به روشنایی، بی‌هراس از سایه، تناقضی می‌آفرینند؛ همان‌طور که زیستن در سایه، بی‌خاطره‌ای از روشنایی، محال است. و چه بسیارند سایه‌هایی که در آن زیست می‌کنیم؛ سایه‌ی خویشتن، که چهره‌ی حقیقی‌مان را می‌پوشاند؛ سایه‌ی آمال و آرزوهای از دست‌رفته، که پژواکی خاموش در ذهن باقی می‌مانند؛ سایه‌ی سکوت فراگیر، که صدایمان را در خود می‌بلعد؛ سایه‌ی ترس‌های دیرینه، که حتی در روشن‌ترین روزها هم با ماست؛ سایه‌ی اندیشه‌های خویش، که گاه ما را در حصار تردید فرو می‌برد؛ سایه‌ی اندیشه‌های دیگران، که بی‌آنکه بخواهیم، بر مسیرمان سایه می‌اندازند؛ و در نهایت، سایه‌ی خودِ زندگی، که هم پناه است و هم حصار. کسانی نیز هستند که می‌خواهند برای عبور از سایه، اندکی در روشنایی بایستند؛ اما چون به آن خو نکرده‌اند، نور چشم‌هایشان را می‌سوزاند و دلشان را ناآرام می‌کند. به‌سرعت می‌گریزند و به سایه‌ی مأنوس خویش بازمی‌گردند؛ همان جایی که گرچه تنگ و محدود است، برایشان آشنا و امن می‌نماید. اما ما تفاوت داریم. ما ذهن‌های جوان و بی‌قراریم، کنجکاو برای کشف جهانی بی‌سایه و غرق در روشنایی. جهانی که اندیشه‌هایش به غبار سایه آلوده نیست و صداها در آن بی‌باک و بی‌هراس، در روشنایی طنین می‌اندازند. ما دانشجویانی هستیم که می‌خواهیم از سایه‌های خویش فاصله بگیریم، آنها را پشت سر بگذاریم و قدم در جایی بگذاریم که حقیقت بی‌واسطه دیده شود. و چنین شد که سایه را ساختیم؛ تا از این ذکر نامقدس فراتر رویم و به دالانی سرشار از نور برسیم. راه رسیدن به آن، نه در گریز کور، بلکه در عبور آگاهانه از دل سایه است. پس *سایه* اسم رمز ما شد؛ رمزی که علیه خود می‌ایستد، تا روزی که دیگر نیازی به آن نباشد. زندگی، چیزی جز عبور از همین آستانه‌ها نیست؛ و ابزار ما برای این سفر اکتشافی، قلم است و باز هم قلم و باز هم قلم! و چه سقفی استوارتر از آشیانه‌ی ادبیات و هنر؟ جایی که هر اندیشه‌ای را در خود جای می‌دهد، با مهربانی دوست‌دارانش را در آغوش می‌گیرد و به آنها می‌آموزد چگونه جهان را از نو ببینند، چگونه واژه را به صدا بدل کنند و سکوت را به تصویر. بنابراین، این صفحات را برگزیدیم تا بیاموزیم؛ تا سایه‌های خود را با نگاهی روشن‌تر بشناسیم و، چون پرستویی بهاری، الفبای رهایی را در گوش جهان زمزمه کنیم. سایه، نشریه‌ای دانشجویی، دوزبانه (فارسی فرانسوی) است که به‌صورت مستقل و با رویکردی ادبی، هنری و بینافرهنگی منتشر می‌شود. این گامی بلند برای نسل جوان ماست؛ نسلی که بی‌نیاز از تسلی بزرگ‌تران، خود دست‌به‌کار می‌شود و خواسته‌هایش را به واقعیت بدل می‌کند. نسلی که خود را وقف ساختن جهانی دیگر نمی‌کند، بلکه می‌کوشد همین جهانِ موجود فرو نپاشد و سراسرش را سایه نبلعد. نسلی که می‌داند گاه نگه‌داشتن روشناییِ اندک، شجاعانه‌تر از خیال‌پردازیِ جهانی سراسر نور است. در نخستین شماره، شما را روبه‌رو ساخته‌ایم با «پوچی»؛ پوچیِ عمیقی که همیشه و همواره در کمین بوده و اکنون نقاب از چهره برداشته و سیمای خود چه زیبا و چه هولناک را بی‌پرده در برابر ما نهاده است.

Éditoriale

L'espoir de la lumière, sans crainte de l'ombre, porte en soi une contradiction; tout comme il est impossible de vivre dans l'ombre sans souvenir de la lumière. Et que d'ombres habitons-nous : l'ombre de soi-même, qui dissimule notre vrai visage ; l'ombre des rêves et des aspirations perdues, qui résonnent comme un écho silencieux dans notre esprit ; l'ombre du silence omniprésent, qui étouffe notre voix ; l'ombre des peurs anciennes, qui nous accompagne même dans les jours les plus lumineux ; l'ombre de nos propres pensées, qui parfois nous enferme dans le doute ; l'ombre des pensées des autres, qui, sans que nous le voulions, jettent leur voile sur notre chemin ; et enfin, l'ombre de la vie elle-même, refuge et prison à la fois. Certains désirent s'avancer dans la lumière pour franchir l'ombre ; mais, comme ils n'y sont pas habitués, cette clarté brûle leurs yeux, trouble leur cœur et les pousse à fuir pour retourner à leur ombre familière, un lieu étroit et limité, certes, mais rassurant et connu. Nous, en revanche, sommes différents. Nous sommes des esprits jeunes et insatiables, curieux de découvrir un monde sans ombre, baigné de lumière. Un monde où les pensées ne sont pas entachées par la poussière de l'ombre, où les voix résonnent audacieusement et sans peur dans la clarté. Nous sommes des étudiants qui veulent prendre de la distance par rapport à leurs propres ombres, les laisser derrière eux et poser le pied dans un lieu où la vérité se voit directement. Ainsi est née La Revue de l'Ombre, dans le but de transcender ce nom profane et d'atteindre un corridor baigné de lumière. Le chemin vers cet endroit ne consiste pas à fuir aveuglément, mais à traverser consciemment le cœur de l'ombre. La Revue de l'Ombre est devenue notre mot de passe, un mot qui se dresse contre lui-même, jusqu'au jour où il ne sera plus nécessaire. La vie n'est rien d'autre que le passage à travers ces seuils ; et notre outil pour ce voyage exploratoire est la plume… encore et toujours la plume !

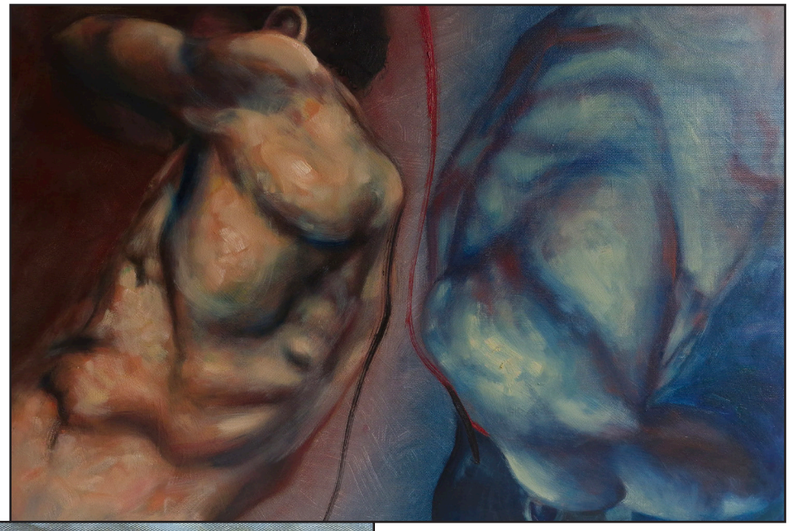
Quel abri pourrait être plus solide que le nid de la littérature et de l'art ? Un lieu qui accueille chaque pensée, embrasse avec bienveillance ses amateurs et leur enseigne à voir le monde autrement, à transformer le mot en son et le silence en image. Ainsi avons-nous choisi ces pages pour apprendre, pour mieux connaître nos ombres et, comme l'hirondelle du printemps, murmurer à l'oreille du monde l'alphabet de la libération.

La Revue de l'Ombre est une revue étudiante, bilingue (persan–français), publiée de manière indépendante avec une approche littéraire, artistique et interculturelle. C'est un pas important pour notre jeune génération. Celle-ci, sans réconfort des aînés et sans attendre la réalisation de ses idéaux par autrui, agit par elle-même et transforme ses désirs en réalité. Une génération qui ne se consacre pas à créer un autre monde, mais qui s'efforce d'empêcher que celui existant s'effondre et soit entièrement englouti par l'ombre. Une génération qui sait que, parfois, préserver la moindre lumière restante est plus courageux que de rêver d'un monde entièrement lumineux. Dans ce premier numéro, nous vous confrontons à l'absurde : un absurde profond qui a toujours été là, et qui, désormais, ôte momentanément son masque pour dévoiler son visage — qu'il soit beau ou terrifiant. Nous nous sommes tournés vers des auteurs qui ont vu l'absurde avant beaucoup d'autres et ont alerté le monde par leur voix : Albert Camus, Milan Kundera, Samuel Beckett et Eugène Ionesco ; des figures réunies sous un nom commun — la philosophie de l'absurde — et qui, chacune avec son langage et son univers, éclaire le visage de cette vérité implacable. Les articles qui suivent sont le fruit de mois de travail d'une équipe passionnée, motivée et audacieuse ; une équipe qui croit que ce n'est qu'en collaborant et en faisant résonner sa voix avec celle des autres que l'écho de ses idées ne peut que se multiplier.

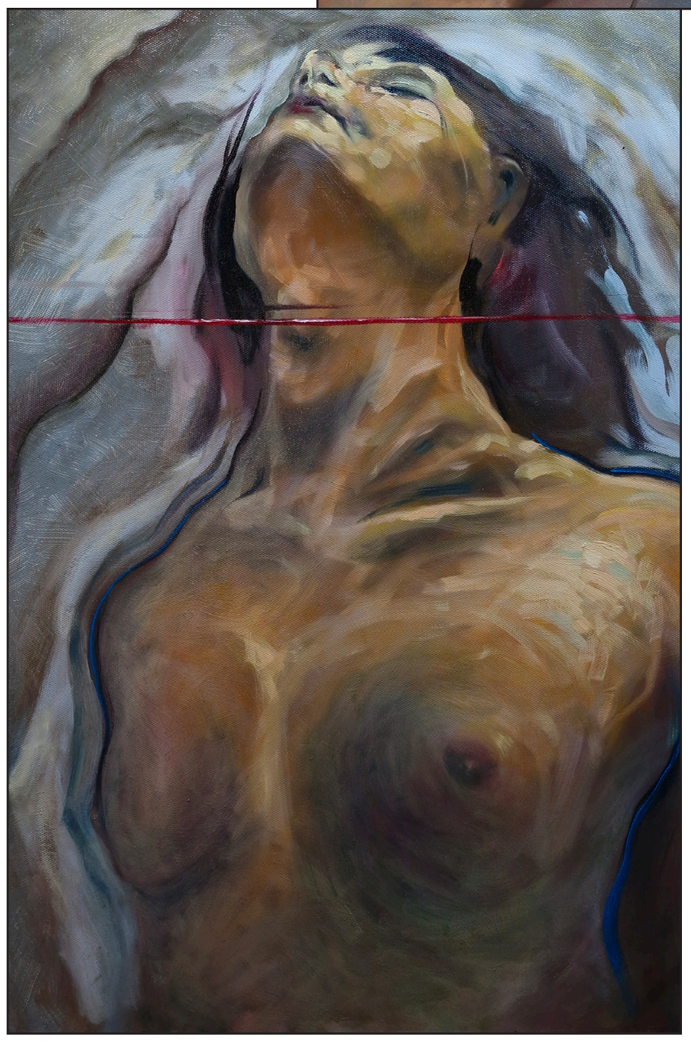
Du travail de traduction et de relecture de textes fondamentaux aux recherches inédites et aux analyses critiques, chaque contribution apporte un regard singulier sur l'absurde : des dialogues profonds autour de ce concept à l'examen de l'humour et de l'absurde chez Kundera ; de l'étude de L'Étranger de Camus à une réflexion philosophique sur Le Cheval de Turin ; de l'influence du théâtre de l'absurde sur la scène iranienne à l'exploration de l'esthétique de ce courant dans l'art dramatique et plastique. Notre symbole est l'ombre d'une hirondelle en vol, derrière laquelle se lève un soleil brisé : une image de liberté, d'espoir, mais aussi de confrontation avec les limites et l'échec. Les couleurs noir, blanc et grenat iranien reflètent la richesse de notre culture et composent un langage visuel accessible à l'ensemble de nos lecteurs. Chaque saison, La Revue de l'Ombre propose un numéro à ses lecteurs ; un numéro qui, comme celui-ci, réunit plusieurs auteurs et artistes partageant des idées communes et présentant des contenus variés autour d'un thème central. Notre public cible se compose principalement d'étudiants, iraniens et français, car La Revue de l'Ombre se veut un pont entre deux nations — l'Iran et la France —, deux cultures profondément enracinées dans la littérature, l'art et les valeurs humanistes, que cette revue cherche à rapprocher.

En définitive, La Revue de l'Ombre n'est pas seulement une revue à lire : c'est un espace de réflexion, d'expérimentation et de remise en question de soi-même et du monde. Chaque numéro est une invitation à traverser les ombres, à affronter la lumière et à découvrir de nouvelles strates de sens dans la littérature et l'art. Nous vous invitons à nous rejoindre, à mettre vos plumes en mouvement et à cheminer à nos côtés dans ce voyage exploratoire — car chaque envol, même celui d'une seule hirondelle, peut donner naissance à un monde nouveau.

Amirsalar MOMENI
Été 2025

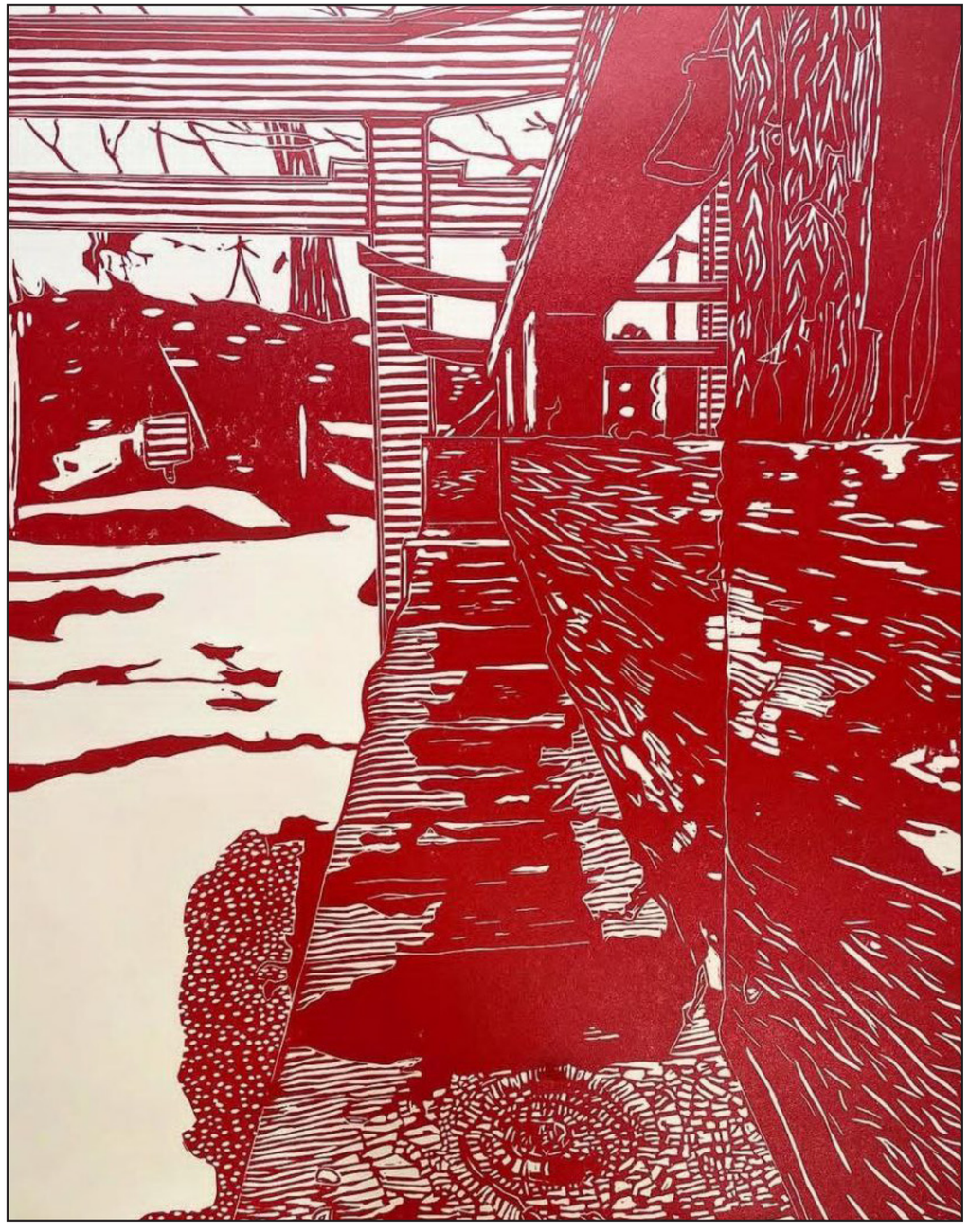


Arya Saddigh
آریا صدیق



«Femme»
2024
Peinture à l’huile sur toile, 50x70 cm

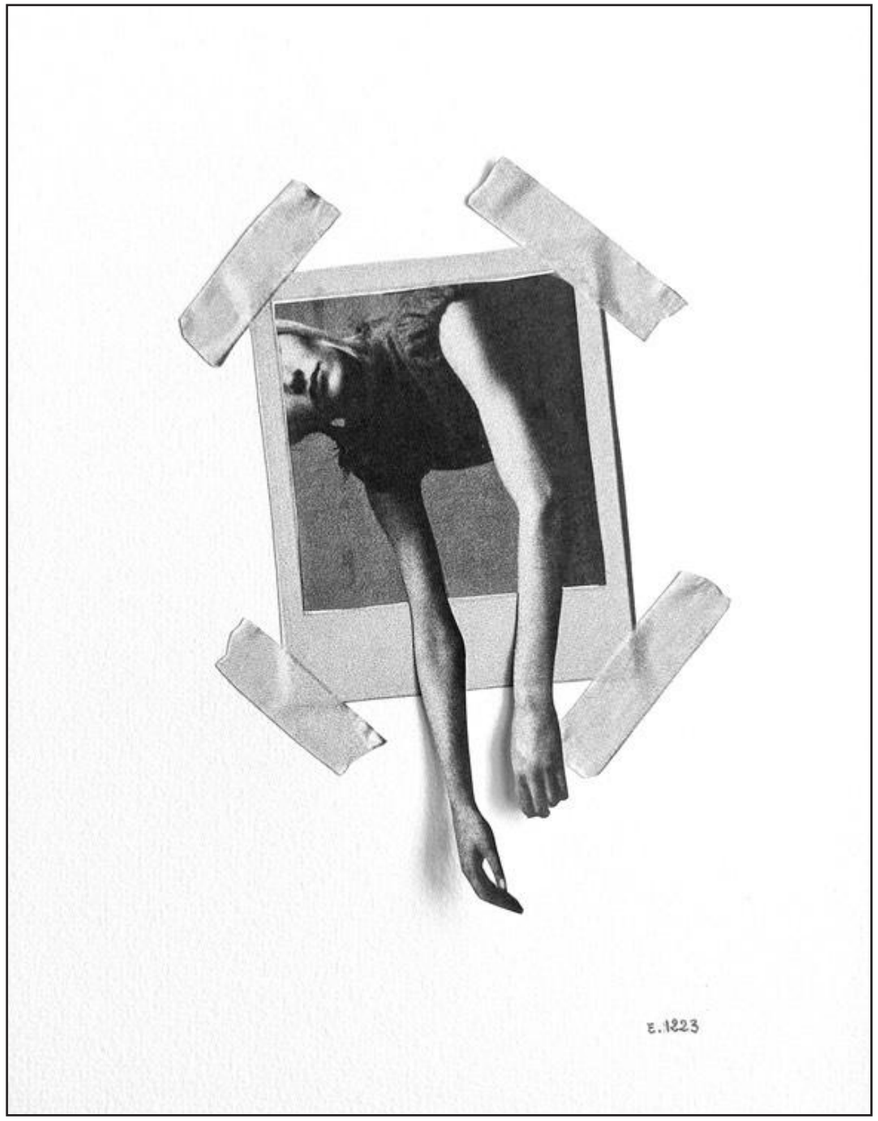
Elle vit dans un monde qu’elle n’a pas choisi mais dicté par d’autres, mais sa vérité persiste malgré la foi qui lui est imposé



Jean marx forax
ژان مارکس فوراکس

Bastien Clar Kellen

بستین کلار کلنز

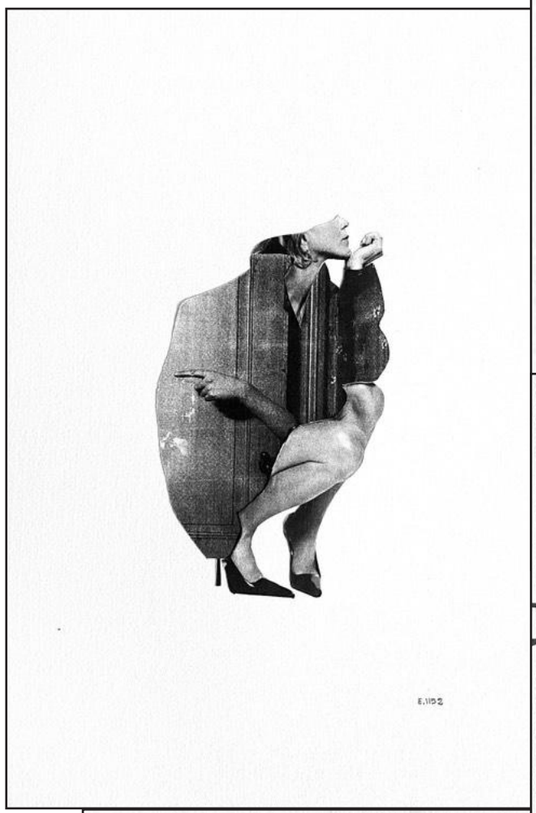


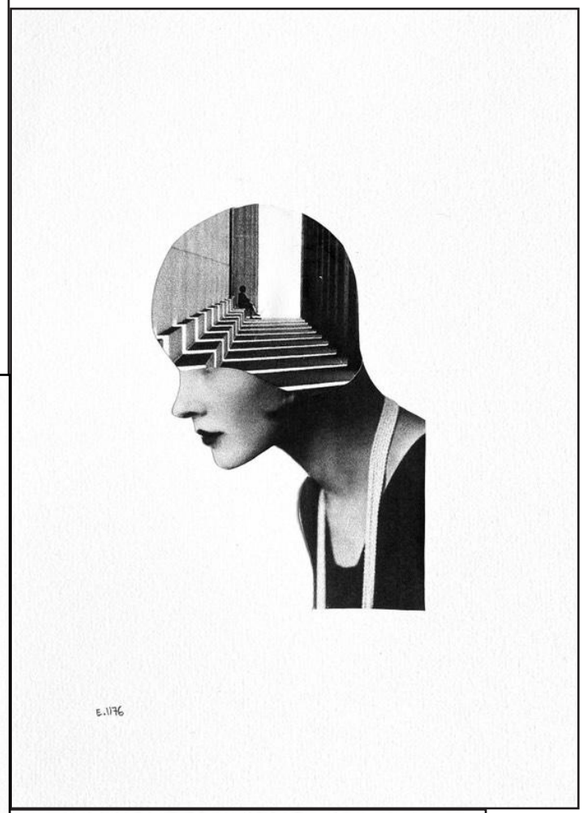
Emily Geirnaert

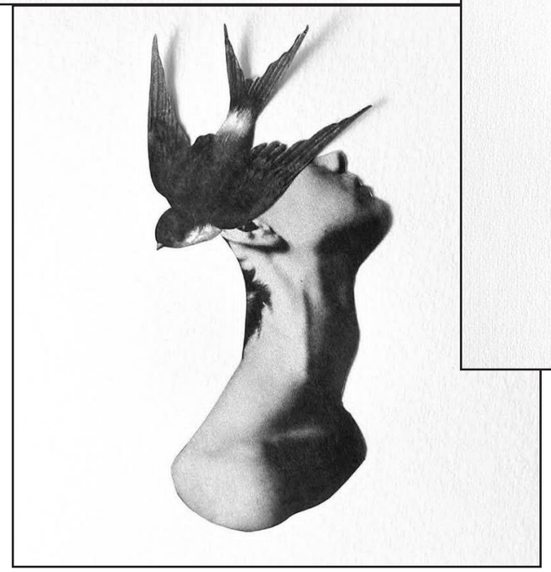
امیلی ژرنار

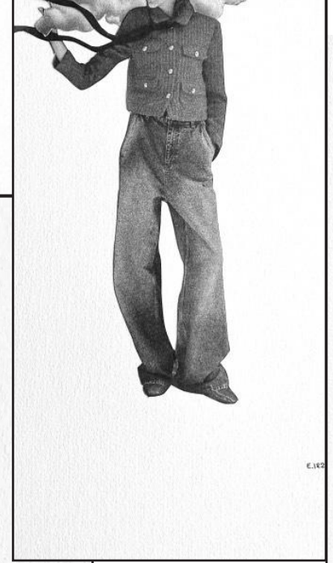
Emily Geirnaert

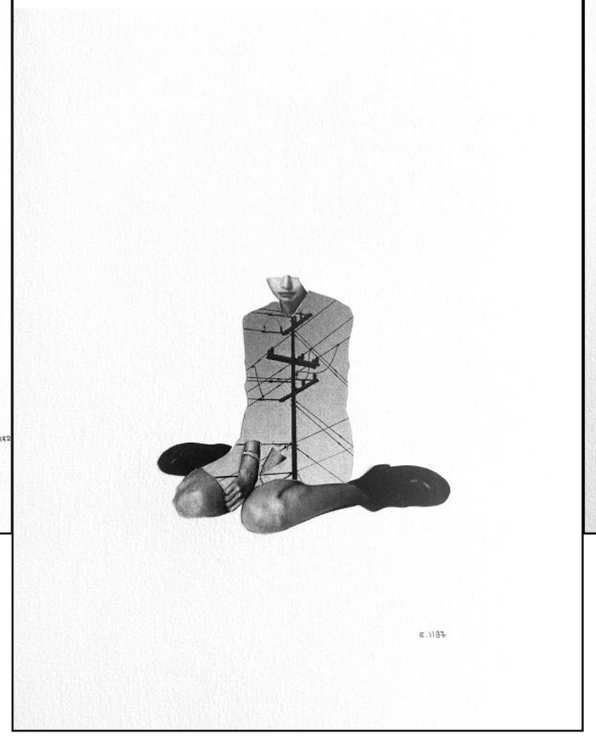
امیلی ژرنار

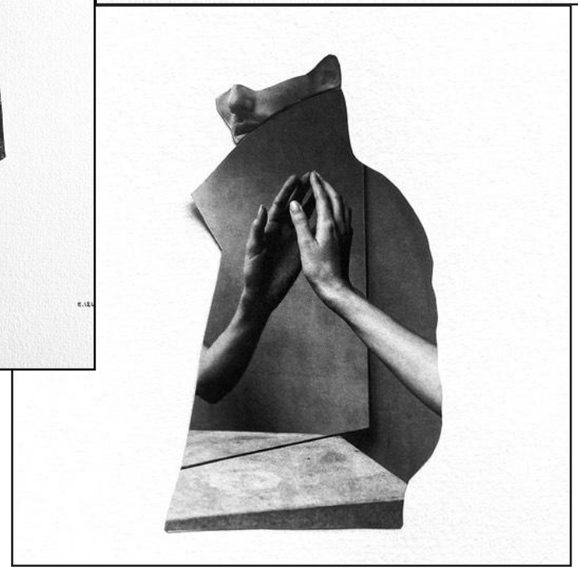


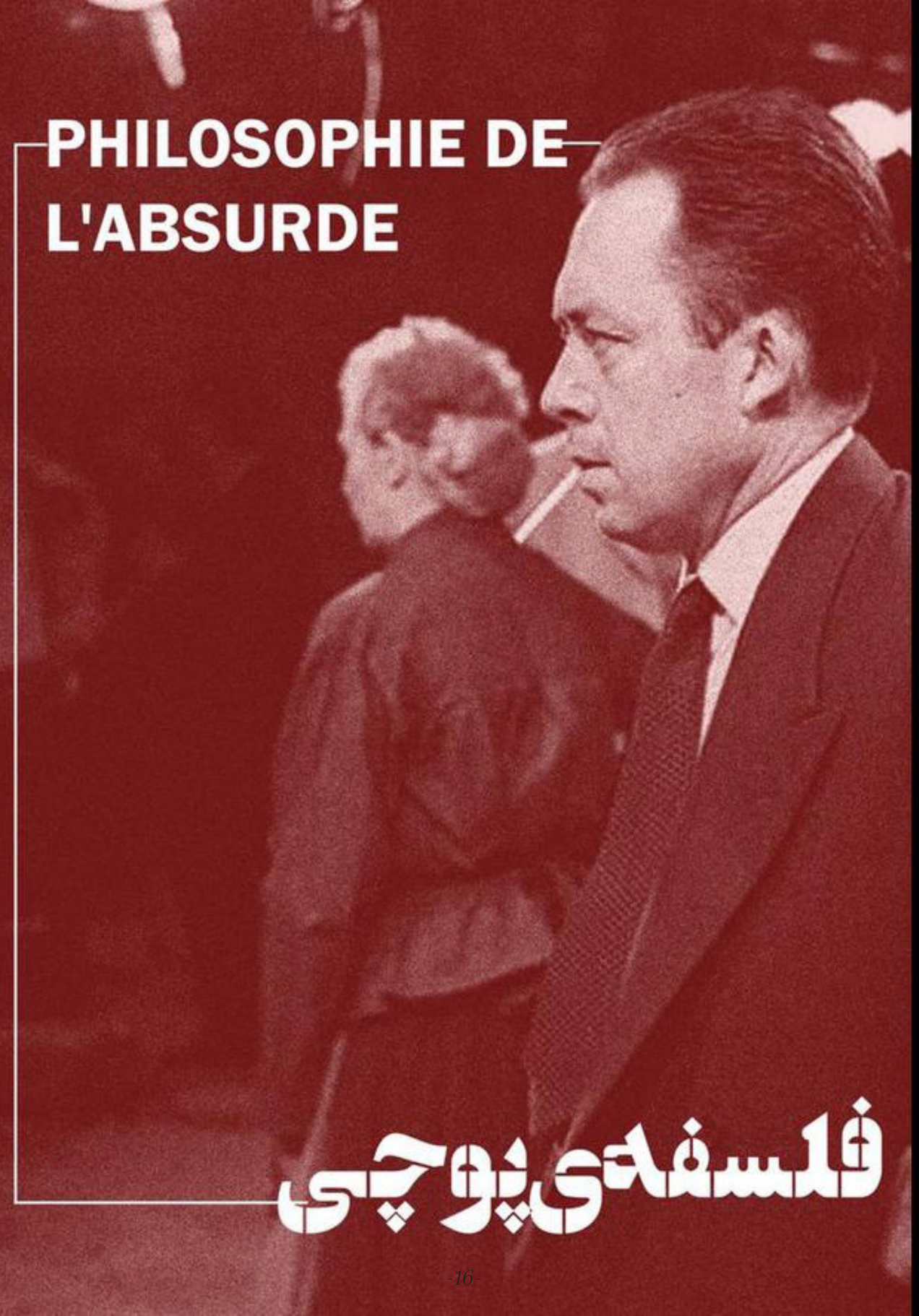












PHILOSOPHIE DE L'ABSURDE

فلسفه‌ی پوچی

« Il existe un fait évident qui semble entièrement moral : à savoir qu'un homme est toujours la proie de ses vérités. Une fois qu'il les a admises, il ne peut plus s'en libérer. Il faut payer quelque chose. Un homme devenu conscient de l'absurde y est lié pour toujours. »

— Albert Camus

حقیقتی آشکار وجود دارد که به‌طرزی کامل اخلاقی به‌نظر می‌رسد: اینکه انسان همواره شکارِ حقیقت‌های خویش است. همین که آن‌ها را پذیرفت، دیگر نمی‌تواندَ خود را از آن‌ها رها کند. باید بهایی پرداخت. انسانی که به پوچی آگاه شده، تا ابد به آن پیوند خورده است

آلبر کامو –

نمایش پوچی در ادبیات

«تهیه و تنظیم : باران سلیمی نژاد»

چگونه پوچی (ابزورد) در ادبیات به تصویر کشیده می‌شود؟ ما تحلیل خود را به سه بخش تقسیم می‌کنیم. بخش اول به زمینه‌ی تاریخی این مطالعه می‌پردازد. بخش دوم مفاهیم پوچی در تئاتر را مطرح می‌کند. در نهایت به چند نویسنده‌ی درخشان در عرصه‌ی ادبیات پوچ‌گرایی می‌پردازیم.«فریادِ احساس همیشه پوچ است، اما از آن رو که پوچ است، باشکوه است.» این نقل قولی از شارل بودلر است؛ شاعر فرانسوی که در سال ۱۸۲۱ در پاریس به دنیا آمد و در سال ۱۸۶۷ نیز در همان شهر درگذشت. قرن بیستم، قرنی است که به واسطه‌ی جنگ جهانی اول و دوم رنگ قرمزی بر آن کشیده شده است. پوچی جنگ‌ها و ایدئولوژی‌های مورد حمایت قرار گرفته، پرسش درباره‌ی پوچ‌گرایی را مطرح می‌کند. جنبش پوچ‌گرایی در ادبیات تقریباً سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۰ را در بر می‌گیرد. با این حال، نمونه‌های متعددی پس از سال ۱۹۶۰ نیز وجود دارد که علی‌رغم محدودیت زمانی، به طور موثری نشان‌دهنده‌ی موضوع می‌باشند. حال تمرکز ما بر مطالعه‌ی پوچی در ادبیات خواهد بود. چگونه پوچی در ادبیات به تصویر کشیده می‌شود؟

ما تحلیل خود را به سه بخش تقسیم می‌کنیم:

بخش اول زمینه‌ی تاریخی این مطالعه را فراهم می‌کند. بخش دوم مفاهیم پوچی در تئاتر را مطرح می‌کند. در نهایت به چند نویسنده‌ی درخشان در عرصه‌ی ادبیات پوچ‌گرا می‌پردازیم.

تحلیل را با زمینه‌ی تاریخی آغاز می‌کنیم

پوچ‌گرایی جریانی فکری است که در دوران اگزیستانسیالیسم ظهور کرد. این جنبش ادبی و به ویژه تئاتری توسط آلبر کامو بنیان نهاده شد. آلبر کامو، نویسنده، رمان‌نویس، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس، در سال ۱۹۱۳ در الجزایر چشم به جهان گشود و در سال ۱۹۶۰ در ویلبلون فرانسه درگذشت. کامو پوچی را به عنوان اشاره‌ای به وضعیت انسانی مطرح می‌کند. در واقع، انسان‌ها به دنبال توضیحی برای همه چیز هستند؛ برای اعمال خود، برای موجودیت خود... با این حال، به گفته‌ی این نمایشنامه‌نویس، جهان هیچ معنایی ندارد. اولین نمونه‌ی پوچ‌گرایی در مقاله‌ی «افسانه‌ی سیزیف: مقاله‌ای درباره‌ی پوچی» که در سال ۱۹۴۲ منتشر شد، به تصویر کشیده شده است. همان‌طور که اشاره کردیم، پوچی، ناسازگاری زندگی را نشان می‌دهد. در واقع، به گفته‌ی آلبر کامو، عادات اغلب بر خودجوشی ارجحیت دارند که مانع از این می‌شود که فرد به طور کامل زندگی را تجربه کند. به گفته‌ی او، سه موضوع راجع به پوچی در ادبیات بیان می‌شود: آزادی، شوق و عصیان.

بنابراین، پوچی در ادبیات امکان شورش علیه پوچی زندگی را فراهم می‌کند و به کشف مجدد نیروی سرزندگی کمک می‌کند.

جنبش پوچ‌گرایی در ادبیات در درجه‌ی اول از پوچی در فلسفه نشأت می‌گیرد که در میان موارد دیگر، سوالاتی را در مورد پوچی وجود انسان مطرح می‌کند. یکی از نمونه‌های برجسته‌ی استفاده از پوچی در ادبیات، «بیگانه» اثر آلبر کامو است که در سال ۱۹۴۲ منتشر شد. «بیگانه» اولین رمان منتشر شده از این نویسنده است. این اثر بخشی از یک تتراولوژی، یعنی مجموعه‌ای از چهار اثر است که همگی به موضوع پوچی می‌پردازند. به این صورت «بیگانه» در کنار نمایشنامه‌ی «کالیگولا»، مقاله‌ی «افسانه‌ی سیزیف» و نمایشنامه‌ی «سوءتفاهم» قرار دارد. در این راستا، مطابق تعریف لغت‌نامه‌ی رُبِر، می‌توانیم بگوییم که یک مقاله‌ی ادبی، «اثر ادبی منثور با ساختاری آزاد» است. «بیگانه» به ۶۸ زبان مختلف ترجمه شده است و سومین رمان فرانسوی پرخواننده در سراسر جهان است.

جمله‌ی آغازین این اثر:

«امروز مادرم مرد. شاید هم دیروز، نمی‌دانم.»

قطعا مشهورترین جمله در ادبیات فرانسه است.

پوچ‌گرا «داستان گفتن نیست بلکه ساختن یک شی زمانی است که در آن زمان با تناقضات و ساختارهایش، به طور چشم‌گیری آنچه را که خاص است نشان می‌دهد». زمان دیگر جایگاهی در اینجا ندارد و اعمال به طور نامحدود دوباره شروع می‌شوند، بدون هیچ دوام یا نقشی در زمان. «در انتظار گودو» اثر ساموئل بکت نمونه‌ای از حذف زمان در نوشته‌های پوچ‌گرا است. علاوه بر این، بداهه‌پردازی عموماً نقش مهمی را در نمایشنامه‌های پوچ‌گرا ایفا می‌کند. در اینجا حرکات نمایشی و تقلیدگرها وارد عمل می‌شوند.

در قلمرو پوچی، چند نویسنده شناخته شده‌اند؟

در ابتدا می‌توانیم به آلبر کامو اشاره کنیم. وی نویسنده‌ی «کالیگولا» است که در سال ۱۹۴۴ منتشر شد. این اثر داستان مردی است که جهان و بدبختی بشر را به طور کلی کشف می‌کند. در جستجوی آزادی کامل، او به دنبال رهایی از تمام قوانین موجود است. در ادامه، در آثار اوژن یونسکو، اشخاص غالباً دارای شخصیت‌های کاملاً پوچ و فاقد هرگونه ویژگی شخصیتی خاصی هستند. «آوازخوان طاس» که در سال ۱۹۵۰ منتشر شد شامل تعداد زیادی راهنما است که پوچی این کمدی را به نمایش می‌گذارد. در مورد ساموئل بکت، شخصیت‌ها نقش تمثیل‌های انسانی را ایفا می‌کنند، همان‌طور که در نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» که در سال ۱۹۵۳ منتشر شد مشاهده می‌شود. هیچ کنشی وجود ندارد و این یک زمینه در کنار کمدی ایجاد می‌کند. در «افسانه‌ی سیزیف» آمده است:«این جهان به خودی خود منطقی نیست {...}. بلکه آنچه پوچ است، رویارویی این بی‌منطقی بودن با میل ناامیدانه برای روشنایی است که صدای آن در عمق وجود انسان طنین‌انداز می‌شود.»
مفهوم عقل بار دیگر اینجا توسط آلبر کامو مطرح می‌شود.

از طریق این جمله می‌توانیم متوجه‌ی پوچی این وضعیت شویم. شخصیت حتی به خاطر نمی‌آورد که مادرش چه زمانی فوت کرده است، موضوعی که معمولاً به سختی فراموش می‌شود.
در اینجا جمله‌ی آغازین، جهشی به عمق پوچ‌گرایی ادبی را نشان می‌دهد. چندین موضوع به طور مرتب در ادبیات پوچ‌گرا مورد بازبینی قرار می‌گیرند. بنابراین، محدودیت‌های زبان، پوچی وضعیت انسان، تنهایی انسان در برابر جهان، گذر زمان و تأکید بر ماهیت مکانیکی و تکراری هستی موضوعات رایجی هستند. نویسندگان از چندین تکنیک برای پرداختن به این موضوعات استفاده می‌کنند. اغلب یک ترکیب کمدی وجود دارد، خصوصاً کمدیِ نسبتاً سیاه و احیای کلیشه‌های رایج. همچنین سبک تراژدی نیز مکرراً به کار گرفته می‌شود. سپس بازی با کلمات و گفتگوهای بی‌معنی به طور منظم مورد استفاده قرار می‌گیرند: شخصیت‌ها یکدیگر را نمی‌فهمند، حرفشان را تکرار می‌کنند، خودشان را تکرار می‌کنند. این موقعیت‌ها به طور قابل توجهی به طنز شرایط موجود در ادبیات پوچ‌گرا کمک می‌کنند. علاوه بر این، قهرمان دیگر یک قهرمان نیست، بلکه در مقایسه با سایر سبک‌های ادبی، ضد قهرمان در نظر گرفته می‌شود و تمام قواعد زیر سوال برده می‌شوند.

مطالعات خود را با ویژگی‌های تئاتر پوچ‌گرا ادامه می‌دهیم

طبق لغت‌نامه‌ی رُبِر، پوچ‌گرایی به عنوان چیزی تعریف می‌شود که «مغایر با عقلانیت، حسِ مشترک و منطق» است. مترادف‌های ذکر شده توسط همین لغت‌نامه عبارتند از «غیرمنطقی»، «بی‌ربط» و «بی‌معنی». بنابراین اگر این تعریف و مترادف‌ها را به پوچی در ادبیات مرتبط کنیم، به نظر می‌رسد که نوشته‌ها بر خلاف انتظار تماشاگر هستند. گفتگوها با بررسی دقیق زبان تعریف می‌شوند. این بدان معناست که اشخاص از اصطلاحات عامیانه و یا رکیک استفاده می‌کنند. مکان‌ها و اقدامات در صحنه برای همه مشترک است و صحنه‌ها و خط داستانی نیز می‌توانند تکرار شوند. علاوه بر این، شخصیت‌ها در ادبیات پوچ‌گرا به طور عمیق توسعه نیافته‌اند. در حوزه‌ی تئاتر، خیلی از شخصیت‌ها نام کوچک ندارند. صحنه‌ها ممکن است چندین بار تکرار شده و عبارات توسط چند شخصیت گفته شوند. هویت شخصیت‌ها و سیاهی‌لشکرها جایگزین یکدیگر می‌شوند. به عنوان مثال می‌توانیم به نمایشنامه‌ی «کرگدن» از اوژن یونسکو اشاره کنیم. شخصیت‌هایی که دارای هویت واقعی هستند به عنوان نماینده‌ی مردم یا حداقل یک گروه قابل توجه از افراد قرار گرفته‌اند. همچنین اغلب هیچ کنشی وجود ندارد. به گفته‌ی سارتر، هدف از یک نوشته‌ی

Mise en scène de l'absurde dans la littérature

Comment l'absurde s'illustre-t-il dans la littérature ? Nous allons organiser notre analyse en trois parties. La première d'entre elles contextualisera historiquement l'étude. La seconde soulèvera les notions de l'absurde dans le théâtre. Pour terminer, nous aborderons plusieurs auteurs qui se sont illustrés dans le domaine de la littérature absurde.

« Le cri du sentiment est toujours absurde; mais il est sublime, parce qu'il est absurde. » est une citation de Charles Baudelaire. Poète français, ce dernier est né en 1821 à Paris, et est décédé en 1867 à Paris également. Le XXe siècle est un siècle marqué de rouge, par le biais de la Première et de la Seconde guerre mondiale. L'absurdité des guerres, et des idéologies défendues, soulève notamment la question de l'absurdité. Le mouvement de l'absurde dans le domaine littéraire s'étend environ de 1939 à 1960. Bien entendu, plusieurs exemples sont présents après 1960, il s'agit d'un bornage chronologique cependant représentatif. Nous allons aujourd'hui nous pencher sur l'étude de l'absurde dans le domaine de la littérature. Comment l'absurde s'illustre-t-il dans la littérature ? Nous allons organiser notre analyse en trois parties. La première d'entre elles contextualisera historiquement l'étude. La seconde soulèvera les notions de l'absurde dans le théâtre. Pour terminer, nous aborderons plusieurs auteurs qui se sont illustrés dans le domaine de la littérature absurde.

Nous allons débuter notre analyse par le biais du contexte historique

L'absurde est un courant de pensée étant né pendant l'époque de l'existentialisme. Ce mouvement, littéraire et notamment théâtral, a été fondé par Albert Camus. Ecrivain, romancier, philosophe et dramaturge, Albert Camus est né en 1913 en Algérie; et est décédé en 1960 à Villeblevin, en France. Camus théorise ainsi l'absurde comme étant une référence à la condition humaine. En effet, les Hommes recherchent une explication à tout : à leurs actions, à leur existence... Seulement, selon le dramaturge, le monde n'a pas de sens. Le premier exemple d'absurde s'illustre à travers l'essai « Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde », paru en 1942.

Comme nous venons de le mentionner, l'absurde soulève la non-cohérence de la vie. En effet, les habitudes prennent souvent le pas sur la spontanéité, ce qui empêche selon Albert Camus de vivre pleinement sa vie. Selon ce dernier, trois thématiques sont soulevées par l'absurde dans la littérature : la liberté, la passion et la révolte. Ainsi, l'absurde dans la littérature permet de se révolter contre l'absurdité de la vie, et de retrouver la fougue de la vitalité. Le mouvement absurde dans la littérature est tout d'abord tiré de l'absurde dans la philosophie, qui soulève la question de l'absurdité de l'existence humaine, notamment.

Un des premiers exemples majeurs de l'utilisation de l'absurde dans la littérature est « L'Etranger », par Albert Camus, paru en 1942. Il s'agit du premier roman de l'auteur ayant été publié. Cet écrit prend place dans une tétralogie, un ensemble de quatre ouvrages, qui traitent tous de l'absurde. Ainsi, « L'Etranger » se tient aux côtés de « Caligula », une pièce de théâtre, « Le Mythe de Sisyphe », un essai, et « Le Malentendu », une pièce de théâtre. Nous pouvons à ce propos préciser qu'un essai littéraire est, selon les Dictionnaires Le Robert, un « ouvrage littéraire en prose, de facture libre ». « L'Etranger » a été traduit dans soixante-huit langues différentes ; et il s'agit du troisième roman français le plus lu dans le monde entier. L'incipit de l'ouvrage, à savoir la première phrase de l'écrit, est « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. ». Il s'agit certainement de la phrase la plus célèbre de la littérature française. Nous pouvons par le biais de cette phrase noter l'absurde de la situation. Le personnage ne sait plus quand sa propre mère est décédée, une information pourtant difficilement oubliable. L'incipit propose ici un saut dans le grand bain de l'absurde littéraire.

Plusieurs thématiques sont régulièrement reprises dans la littérature absurde. Ainsi, les limites du langage, l'absurdité de la condition humaine, la solitude de l'homme face au monde, l'écoulement du temps, et la mise en valeur du caractère machinal et répétitif de l'existence sont monnaie courante. Plusieurs procédés sont mis en place pour répondre à ces thématiques grâce aux auteurs. Un mélange comique est régulièrement présent, par le biais notamment d'humour relativement noir et d'une reprise des cliches les plus en vogue. Le registre tragique est souvent employe cependant. Ensuite, les jeux de mots et les dialogues n'ayant ni queue ni tête sont régulièrement utilisés : les personnages ne se comprennent pas, se font répéter, se répètent eux-mêmes... Ces situations participent notamment au comique de situation de la littérature absurde. Egalement, le héro n'est plus héro, mais plutôt considéré comme anti héro aux yeux du reste de la littérature. Tous les codes sont remis en cause.

Nous allons poursuivre notre étude par le biais des caractéristiques du théâtre de l'absurde.

L'absurde est défini par les Dictionnaires Le Robert comme étant ce qui est « contraire à la raison, au bon sens, à la logique. ». Les synonymes évoqués par ce même dictionnaire sont « déraisonnable », « inepte », « insensé ». Ainsi, si nous relions cette définition et ces synonymes à l'absurde dans la littérature, il semblerait que les écrits soient le contraire de ce que le spectateur attend. Les conversations sont caractérisées par la radioscopie du langage. Cela signifie par conséquent que les personnages utilisent des expressions communes, voire grossières. Les lieux des scènes et actions sont communs à tous, et les scènes et intrigues peuvent s'avérer communes.
Ensuite, les personnages dans les littératures absurdes ne sont pas travaillés en profondeur. Dans le cas du théâtre, de nombreux personnages ne possèdent pas de prénom. Les scènes peuvent être répétées plusieurs fois, les phrases reprises par plusieurs personnages. Les identités des personnages et figurants se substituent les unes aux autres. Un exemple de pièce de théâtre absurde peut être cité: « Rhinocéros » d'Eugène lonesco. Les personnages qui possèdent une véritable identité sont destinés à représenter le peuple de manière générale, ou tout du moins un groupe conséquent d'individus.
Egalement, l'action n'existe bien souvent pas. Selon Sartre, le dessein d'un écrit absurde n'est pas « de raconter une histoire mais de construire un objet temporel dans lequel le temps, par ses contradictions, ses structurations, mettra en relief de façon saisissante ce qui est proprement le sujet ». Le temps n'a ici plus sa place, et les actions recommencent ainsi à l'infini, sans aucune durabilité ni inscription dans le temps. « En attendant Godot » de Samuel Beckett est un exemple d'abolition du temps dans des écrits absurdes. Ensuite, l'improvisation occupe souvent une grande place dans les pièces de théâtre absurdes.
S'invitent alors les mimes et autres mimiques.

Dans le domaine de l'absurde,

plusieurs auteurs sont reconnaissables.

Nous pouvons tout d'abord citer Albert Camus. Ce dernier est l'auteur de « Caligula », paru en 1944. Cet écrit exprime l'histoire d'un homme découvrant le monde et le malheur des Hommes de manière générale. A la recherche d'une liberté totale, il s'inscrit dans un affranchissement de toutes les règles en vigueur.
Ensuite, chez Eugène lonesco, les personnages ont bien souvent des personnalités totalement absurdes et sans aucun caractère précis. « La Cantatrice chauve », parue en 1950, de nombreuses didascalies sont utilisées, mettant ainsi en avant l'absurde de cette comédie.
Dans le cas de Samuel Beckett, les personnages endossent le rôle d'allégories humaines comme dans la pièce « En Attendant Godot », parue en 1953. Aucune action n'est présente, et cet ensemble créé un contexte au bord du comique. Dans « Le Mythe de Sisyphe », il est inscrit « Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable [...]. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. ». La notion de raison est ici de nouveau abordée, par Albert Camus, l'auteur.

گفتاربی‌نتیجه درباره ابزورد

پیِرواد بونکئر

شماره ۲۵ , شماره ۲ (۱۴۶)، آوریل ۱۹۸۳

در آثار کامو تناقضی اساسی وجود دارد اگر همه چیز پوچ یا تهی از معنا باشد، اثبات این پوچی عملاًبی‌فایده است؛ زیرا از نظر تعریفی،این نوع ادبیات نمی‌تواند تغییری در وضعیت موجود ایجاد کند اگر همه‌چیز فاقد معنا باشد، آگاهی از این پوچی تفاوتی ایجاد نمی‌کند و ناآگاهی از آن به همان اندازه ادامه خواهد داشت در نتیجه، تلاش برای اثبات این نکته تقریباً بی‌اهمیت می‌شود هیچ‌چیز نمی‌تواند از یک سو بیشتر از سوی دیگر سودی ببرد؛ زیرا در نهایت هیچ‌چیز اساساً معنایی ندارد؛ بنابراین، اگر چنین باشد، حتی اعلام این حقیقت نیز بی‌معنی است و اثرات آن چیزی جز تهی بودن نخواهد بود .

بنابراین، پیامدهای این اعلام بی‌نتیجه‌اند، اگر اساساً حقیقت داشته باشند. تناقضی که به آن اشاره دارم در این است که صحبت از پوچی تنها زمانی بی‌نتیجه است که به طور اصولی صحیح باشد این سخنان تنها زمانی اهمیت خواهند داشت که اشتباه باشند اگر همه‌چیز آن‌گونه که او توصیف می‌کند نباشد و در عوض جهان معنای خاصی داشته باشد،این نظریه می‌تواند تغییراتی در نظم جهان ایجاد کند نه به‌گونه‌ای که او پیش‌بینی کرده است، بلکه به شکلی که دقیقاً برخلاف آن باشد. در واقع، نظریه پوچی تنها در صورتی می‌تواند جهان را دگرگون کند که آن جهان اساساً بی‌معنا نباشد در این صورت، هیچ تغییری در آن ایجاد نخواهد شد. در حالت اول، این نظریه با حذف معنای موجود در ذهن‌ها، بر جهان تأثیر می‌گذارد و به‌این‌ترتیب، انسان را در مسیر دروغ یا اشتباهی قرار می‌دهد این نظریه با نابودکردن درک مثبت از جهان، بر آن تأثیر می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، فلسفه پوچی تنها زمانی می‌تواند ;درست باشد که غلط باشد که بدون شک همین‌طور به نظر می‌رسد .

حال که این بخش شیرین منطقی و استدلالی بحث به پایان رسید، قصد دارم نظریه‌ای را در مقابل پوچی ارائه دهم بدون آنکه آن را نفی کنم قصد دارم سیستم فکری خود را معرفی کنم .برای این منظور، از هنر و همچنین از شایعات گذشته استفاده خواهم کرد اما پیش از آن، باید از منطق و پوچی فاصله بگیریم و برای لحظه‌ای از آن‌ها چشم بپوشیم لطفاًاین بخش‌ها را بخوانید و بدون تلاش برای یافتن ارتباطات پیچیده، آن‌ها را احساس کنید ...

در هنر و در ادبیات ، ما به‌سوی اثری حرکت می‌کنیم، در دایرهٔقدرت آن می‌افتیم، از آن دور می‌شویم، به آن بازمی‌گردیم، اما بااین‌وجود هرگز به شناخت کامل آن دست نمی‌یابیم بااین‌حال، هر گامی که به مرکز این تجربه . نزدیک می‌شود و هرگز به آن نمی‌رسد، ما را از ایده‌ای که می‌گوید این شناخت، اگر به آن دست یابیم، عقلانی یا حتی قابل‌درک خواهد بود، فریب می‌دهد هرچه بیشتر در دل یک اثر هنری فرومی‌رویم، کمتر احساس می‌کنیم که چیزی از آن را می‌توان توضیح داد؛ بیشتر آن را به شکلی از وجود خود تجربه می‌کنیم که فراتر از آگاهی است به‌طور مستقیم و عمیق از طریق خودِوجودمان هرچه کمتر از آن می‌فهمیم، اما بیشتر لذت بنیادینی که از آن می‌بریم، به‌وضوح نشان می‌دهد که آن شیء واقعاًوجود دارد، حتی اگر ناشناخته باشد من از همه همان راز شعری را می‌خواهم :

پاسخی که داده نمی‌شود؛ اما همچنان پافشاری می‌کند، دانشی که منتقل نمی‌شود؛ اما در درون حضور دارد، کلمه‌ای که نگه داشته می‌شود؛ اما با جلالی درونی که شاید تنها جلالِ وجود باشد، در اشیاء ظاهر می‌شود . هنر همچنین، تأمل درگذشته خود را به‌طور شعری از هر آنچه که قادر به درک آن بودم، باز می‌شناسم، درحالی‌که به شکلی غیرقابل‌برگشت از دیدگاه و درک بیرون رفته‌ام .وقتی نگاه خود را بر قرن‌ها می‌اندازم، قرن‌هایی که ثابت و درعین‌حال پرسش‌گر هستند، خود را در حال پرسیدن می‌بینم احساسی به من دست می‌دهد که پشت پردهٔاین قرن‌ها که مملو از تصاویر است، زندگی‌ای وجود دارد که محکوم به سکوت است و رازی دردناک در آن نهفته است. روح من به چیزی که ناپیداست جسبیده، همچون دهانی که به چیزی جسبیده باشد، وانچه که قابل دیدن است، برایم اهمیتی ندارد.

هراثر هنری چیزی را بیان می کندکه ینهان است، بدون آنکه به آن خیانت کند؛ اما درعین حال، کذشته ای منجمد، راز جهانی، شب ستارکان و توقف ناکهانی زندکی را به نمایش می کذارد. وقتی یک تصویر مسو، وقرن لحو، که نسان من ار معطوف ابدکه شخصیتها می شود؛ شخصیت هایی که وقتی از عمل دست می کشند، شروع به فکر کردن می کنند. واضح است که روح تنها به آنچه که نمی توان درک کرد علاقه دارد. هیچ چیز عجیب تراز این تمایل مداوم به آنچه که نه می توان آن را کَرفت ونه حتی دید، وجود ندارد. این تمایل بی هدف به نظر می رسد که خود این نکته عجیب تراست. روح همیشه به همان چیز فکر می کند، بدون اینکه بتواند به طور مستقیم آن را بیابد. کاموی خواست نادانسته ها را به طور مستقیم درک کند, اما این غیر ممکن است. به همین دلیل، او نتیجه می کَرفت که این نکَاه از آنِ او نیست؛ بلکه خود جهان است که غیر ممکَن است.

APARTE
SANS CONSÉQUENCE SUR L'ABSURDE

Il y a une contradiction dans Camus. Si tout est néant ou absurdité, le démontrer devient tout à fait superflu puisque, par définition, cette littérature n'y peut rien changer. Si tout est absurde, la connaissance de cette absurdité l'est au même degré et au même titre que l'ignorance qu'on pourrait continuer d'en avoir. Faire la petite démonstration dont il s'agit s'avère donc complètement indifférent. Il n'y a pas à attendre plus d'avantages d'un côté que de l'autre, puisque rien n'a foncièrement de sens. Si tel est le cas, le fait de l'annoncer n'en a pas non plus, et les effets de cette annonce en sont également dénués.
Les conséquences de cette prédication sont donc entièrement nulles, dans l'hypothèse où celle-ci est fondée.
La contradiction (ou le paradoxe) dont je parle réside en ceci: que le discours sur l'absurde est nul s'il est fondamentalement juste, et n'a de valeur que s'il est fondamentalement faux. Il ne peut connaître d'effets significatifs que si les choses ne sont pas telles qu'il les qualifie et si donc elles existent au contraire valablement. Alors effectivement il change quelque chose dans un ordre quelconque, et cet ordre n'est pas celui qu'il affirme, c'est un ordre qu'il nie

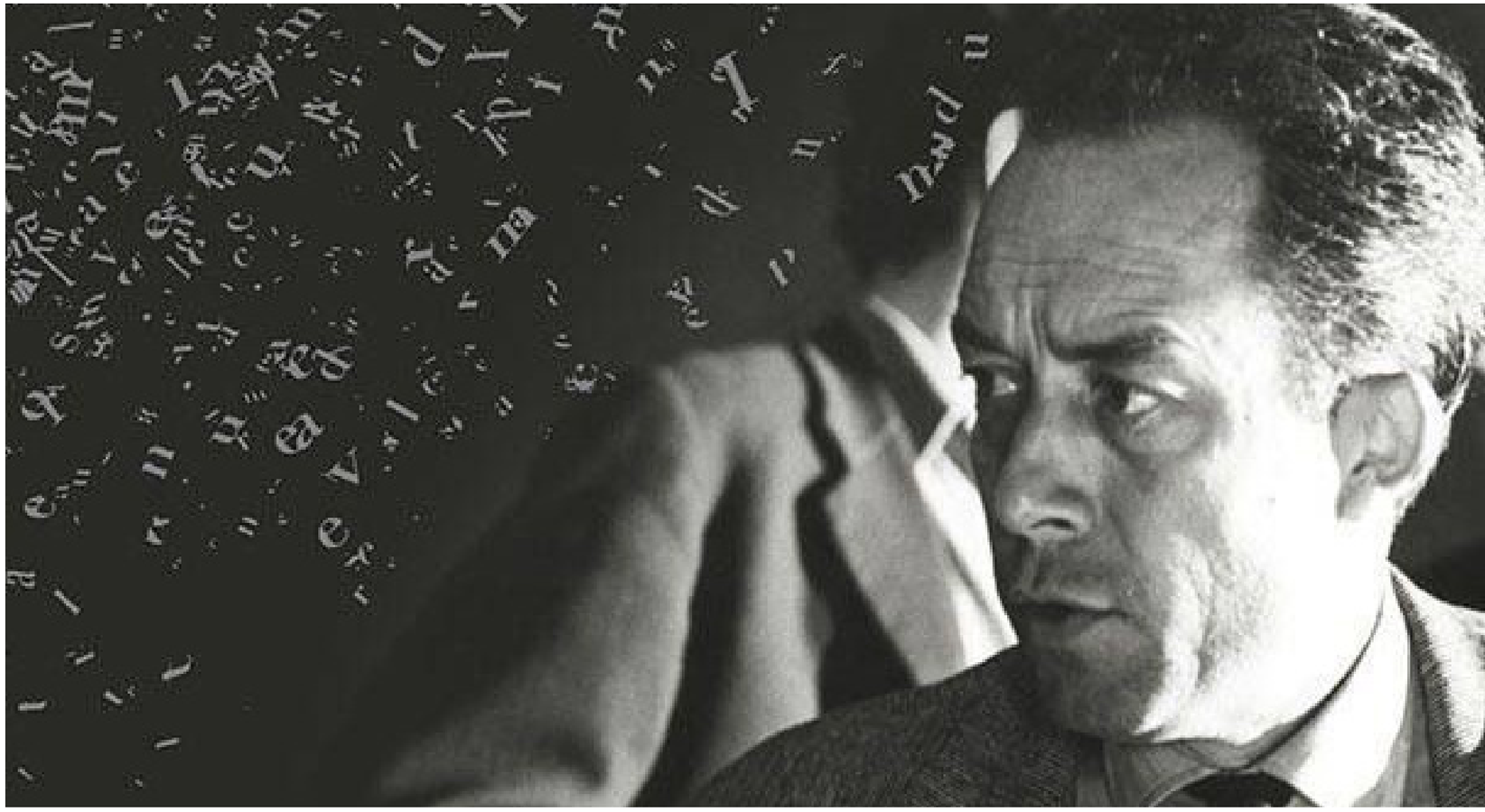
précisément. Autrement dit, la thèse de l'absurde n'altère le monde que si celui-ci n'est pas absurde. Elle ne le modifie en rien s'il l'est. Dans le premier cas, elle modifie le monde en ôtant à celui-ci dans les esprits un sens qu'il possède et en contribuant dès lors à le faire avancer sur un mensonge, ou sur une erreur.
Elle agit sur lui en détruisant la conception positive qu'on peut avoir de lui. La philosophie de l'absurde ne peut donc être vraie que si elle est fausse...
C.Q.F.D., sans doute.

Cependant, cette aimable partie de balle et de logique terminée, je voudrais bien, en regard de l'absurde, amener mon point de vue sans en avoir l'air, mon système, quoil et pour cela je passerai par l'art et aussi par la rumeur du passé. Mais il faudra faire un détour et notamment oublier pour un instant la logique aussi bien que l'absurde. Prière de lire ce qui précède et ce qui suit sans trop forcer pour établir des liens...

L'art. Dans l'art, dans les lettres, on s'approche d'une œuvre, on tombe dans le rayon de son pouvoir, on s'en écarte, on s'en éloigne, on y revient, tout cela sans jamais réaliser l'état de connaissance.
Cependant chaque démarche qui tend vers le centre de cette expérience sans jamais l'atteindre nous détrompe à tout moment touchant l'idée qui veut que cette connaissance, si on finissait par y accéder, serait intellective ou même intelligible. Plus on «goûte» (quel mot!) une œuvre d'art en profondeur, moins le sentiment que l'on en a peut être décrit, plus on éprouve les choses par une part de soi-même qui est soustraite à la conscience, - plus on expérimente par l'être, directement par l'être. Moins on y comprend quelque chose, c'est sûr, mais plus le fondamental

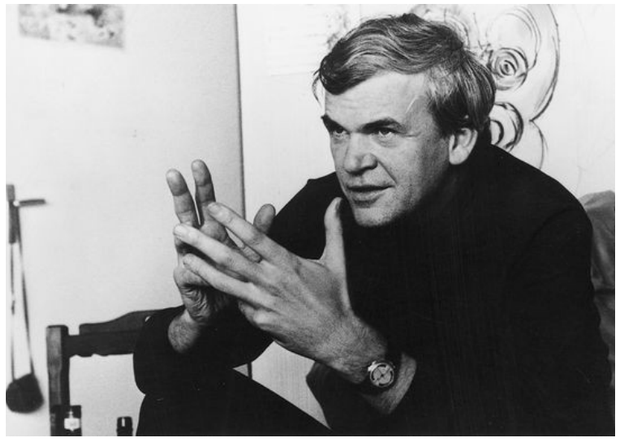
plaisir qu'on y trouve est certain, et plus il atteste indubitablement son objet, lequel reste inconnu.
Je demande à tout le même secret lyrique: une réponse non donnée mais insistante, un savoir incommuniqué mais immanent, le mot retenu mais manifesté d'une gloire intérieure qui n'est peut-être que celle de l'être, multipliée en objets apparents.
L'art. La contemplation du passé également. Je me sens moi-même interrogé lyriquement par tout ce que j'embrasserais s'il n'était inflexiblement soustrait à la vue, à l'étreinte, et quand je fixe sur des siècles figés mais interrogateurs mon regard, lui-même interrogeant, je sens qu'il y a, immédiatement derrière leur toile toute peinte d'effigies, une vie condamnée au silence et un secret déchirant. Mon âme est collée sur l'invisible, comme une bouche, et le visible ne l'intéresse pas. Tout art parle de ce qu'il cache, sans le trahir, mais de même aussi le passé pétrifié, le mystère universel, une nuit d'étoiles, l'interruption brusque de la vie. Quand une image cinématographique s'arrête, quelque chose continue qui n'est pas le visible et l'on regarde alors plus intensément le personnage qui cessant d'agir se met à penser. Il est indéniable que l'âme n'aime que l'insaisissable. Rien de plus étrange que cette appétence constante pour ce qui ne se peut prendre ni même voir. Ce serait à croire que celle-ci fût sans objet, ce qui serait plus étrange encore. L'âme pense toujours intransitivement à la même chose. Or c'est une chose inconnue et qu'elle ne peut penser transitivement.

Camus voulait penser transitivement l'inconnais-sable. Impossible. C'est pourquoi il concluait que ce n'est pas son regard mais bien le monde qui était impossible



«پوچ گرایی کامویی در برابر شوخی کوندرا»

نویسنده:
حسنیا زادام، دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه لومیر لیون ۲
«ترجمه از نگین برازنده»



چکیده:
کوندرا ما را عادت داده است که رمان‌هایش را از نگاه خودش درک کنیم، چرا که او در مقالاتش کلیدهای اصلی خوانش آثارش را ارائه می‌دهد و همواره از خطر اشتباه گرفتن مفاهیم یا تفسیر بیش از حد، که به عقیده او ممکن است ما را از جوهره اصلی اثر دور کند، هشدار می‌دهد. اما اصول «حکمت عدم‌قطعیت»، «تنوع» و «چندصدایی» که برای این نویسنده بسیار مهم هستند، آیا نباید در دریافت آثار او نیز اعمال شوند؟ آیا می‌توان برخلاف دیدگاه کوندرا و منتقد و دوستش فرانسوا ریکارد، پذیرفت که تجربه پوچ‌گرایی که آلبر کامو به تصویر کشیده است، با مفهوم «شوخی جهانی» یا «ویرانی» قابل مقایسه است؟ از سوی دیگر، آیا اثری که پوچ‌گرایی را به نمایش می‌گذارد و وضعیت انسان را روشن می‌کند، در حالی که او را در جهانی پر از توهم و ساختگی نشان می‌دهد، واقعاً در تضاد با آثار کوندراست که در خدمت افشای حقیقت و کاوش «هستی فراموش‌شده» قرار دارد؟

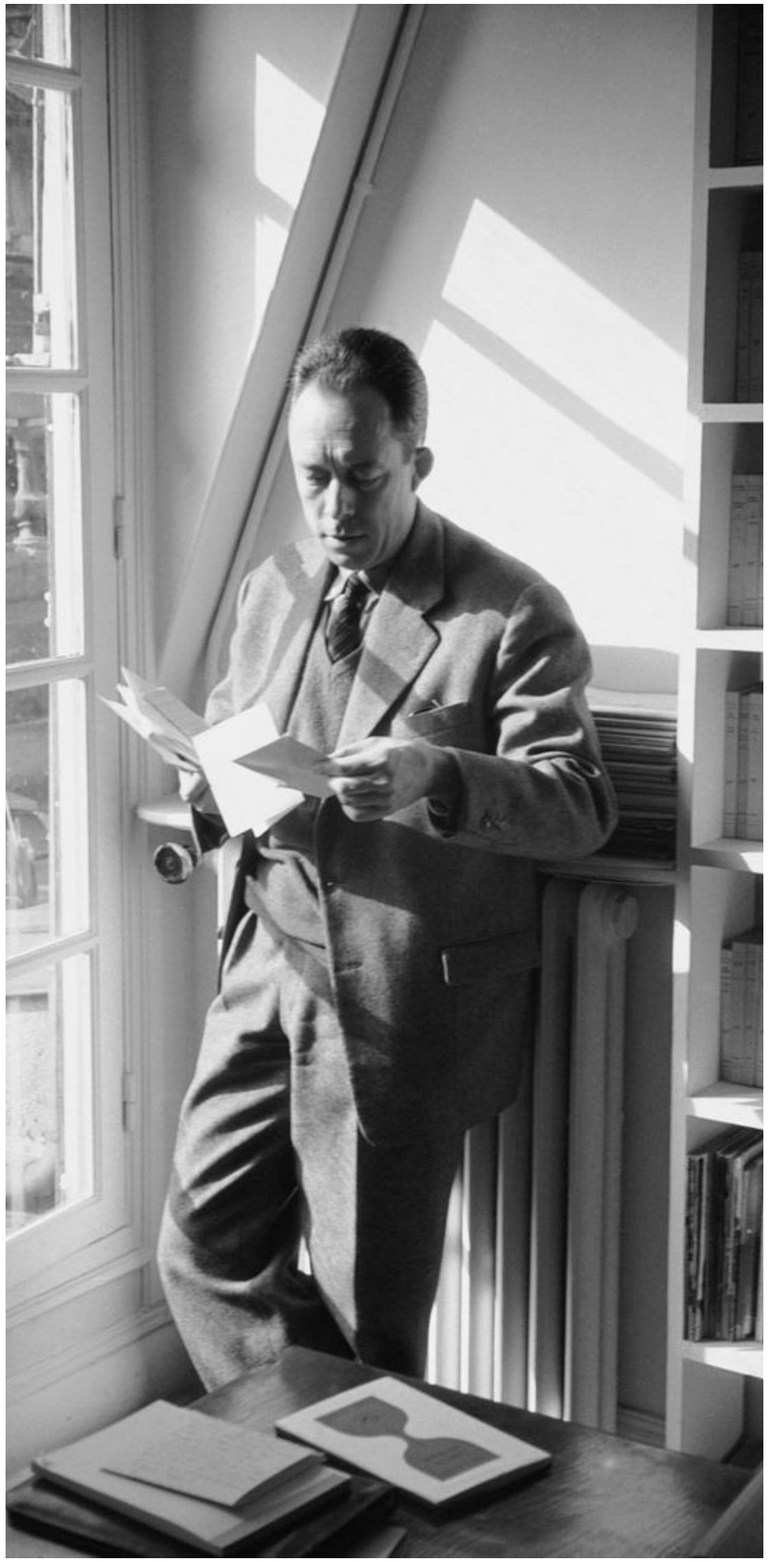
مدیتیشن رمان نویسی و اثر پوچ گرا: به سوی یک اکتشاف اگزیستانسیالیستی

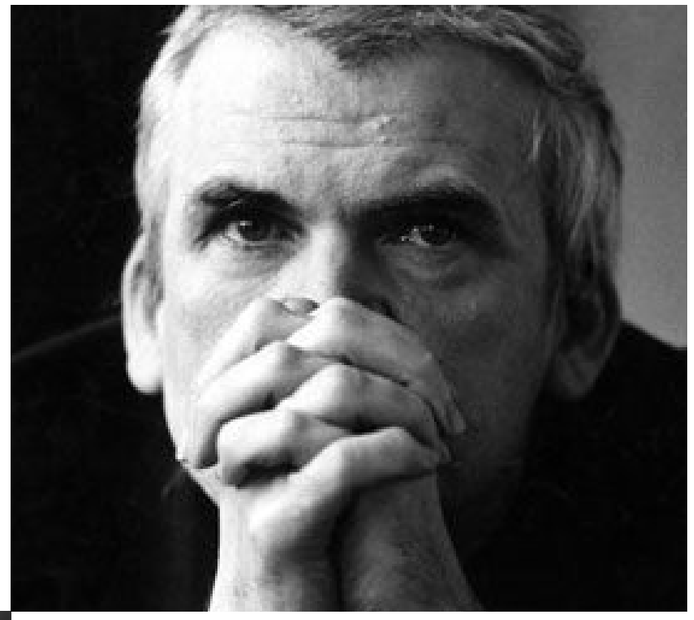
میشل کوندرا، که استاد افشای حقیقت است، در هنر برملا کردن توهم ها در تمامی اشکال آن تخصص دارد. گای اسکارپتا در مقدمه کتاب کوندرا یا خاطره میل اظهار می کندکه او «یکی از بزرگ ترین افشاگران عصر ما در تمامی ابعاد» است. کوندرا نمایش مضحک کمدی انسانی را ارائه می دهدکه در آن، افراد روایت های خود را به سطح اسطوره ای ارتقا می دهند، واقعیت های پیش پا افتاده را با حجاب شاعرانه می پوشانند و اسطوره سازی می کنند. اما او تنها به تمسخر داستان های فردی بسنده نمی کند، بلکه پروژه«از میان برداشتن ایده آل سازی» او تمام انواع فریبها و انکارها را شامل می شود .نویسنده شوخی، همچون کودکی که از ویران کردن قلعه های شنی لذت می برد، از شکنندگی ساختارهای اجتماعی سرمست می شود او در برابر وضعیت مضحک انسان، که خود را درگیر اسطوره های شخصی و اجتماعی کرده است، به طنز وکنایه متوسل می شود و جهان را به شکلی مضحک و بی اهمیت ترسیم می کند.«یکی از ویژگی های همیشگی آثار او این است که از طریق زندگی و تأملات شخصیت هایش بی معنایی ومضحک بودن جهان را آشکار کند : لودویک ویاروسلاو در شوخی، راوی داستان هیچ کس نخواهد خندید، قهرمان زن داستان بازی اتواستاپ، دکتر هاول و ادوارد در عشق های مضحک، یاکوب در والس خداحافظی، تامینا ویان در کتاب خنده وفراموشی وهمچنین شخصیت خدمتکار ژاک و اربابش.» با این حال، این فرایند فروپاشی توهم ها ناگهانی نیست، بلکه تدریجی و نرم اتفاق می افتد. تأملات اگزیستانسیالیستی کم کوندرا در متن هایش پراکنده می کند، به آرامی در ذهن خواننده جذب می شوند. این تفکرات به جای متمرکز شدن دریک فضای خاص, در میان صداهای مختلفی که در رمان طنین انداز می شوند، پراکنده ودرهم تنیده می شوند.

پوچ گرایی در آثار کامو: باز آفرینی واقعیت

آلبـر کامـو در اسـطوره سـیزیف، آفرینـش پـوچ را بـه عنـوان نوعـی «دگرگونـی» تعریـف مـی کنـد:
نویسـنده مـواد خامـی را از جهـان پیرامونـش بـر مـی گیـرد وآنهـا را بـا اسـتفاده از نـور و تاریکـی هایـی کـه در خـود دارد، شـکل مـی دهـد. اثـر پـوچ، از دیـدگاه کامـو، در مـرز میـان واقعیـت و تخیـل قـرار دارد ایـن نـوع آفرینـش، همزمـان بـا دوری از نمایـش هـای تصنعـی، از هرگونـه جعـل و دروغ پـردازی نیـز پرهیـز دارد. ایـن دگرگونـی، نوعـی تعالـی بخشـی اسـت کـه بـه هیـچ عنـوان بـه تحریـف حقیقـت منجـر نمـی شـود، بلکـه از طریـق تصویرپـردازی و شـگفتی هـای زبـان، واقعیـت را آشـکار مـی کنـد. اثـر پـوچ همچـون پنجـره ای اسـت کـه بـدون هیـچ فیلتـری بـه سـوی جهـان گشـوده شـده اسـت و انسـان رابـه تأمـل در هسـتی دعـوت مـی کنـد; بـدون آنکـه حقیقـت را بـا رزق و بـرق هـای مصنـوعی بپوشـاند.

در هریـک از آثـار او، پـرده بـالا مـی رود، نقابهـا فـرو مـی افتنـد و فریبـکاری آشـکار مـی شـود. ایـن همزیسـتی دائمـی دو نیـروی متضـاد، کـه در عیـن حـال مکمـل یکدیگرنـد، تعادلـی منحصـر به فـرد در آثـار کونـدرا ایجـاد مـی کنـد. ماننـد آونگ نیوتـن کـه بـا برخـورد دو جسـم متضـاد، حرکتـی کاملاً متقـارن ایجـاد مـی کنـد، رمـان هـای کوندرا نیـزاز برخـورد میـان اسـطوره سـازی و افشـای حقیقـت بـه تعادلـی هماهنـگ مـی رسـند.
ایـن تقابـل میـان اسـطوره وحقیقـت، بـی نظمـی و نظـم، یـادآور دیـدکاه آلبـر کامـو اسـت. کامـو همـواره در آثـارش بـه بررسـی دو روی یـک سـکه پرداختـه اسـت : پشـت و روی هسـتی، جهانـی کـه خدایـان آن راتـرک کـرده انـد و انسـان درآن سـرگردان اسـت.





در این میان، دو نویسنده یعنی کامو وکوندرا، با وجود تفاوت هایشان، یک هدف مشترک را دنبال می کنند: مبارزه با توهم ها وپوسته های فریبندمای که بر چهره واقعیت کشیده شده اند هردو نویسنده، با نگاهی هوشیار وصریح، سعی در نشان دادن «نثرِ زندگی» دارند، نه صرفاً «جنبه غیر قابل قبول زندگی»، بلکه هم زیبایی وهم زشتی، هم اصالت وهم ابتذال، هم تراژدی و هم کمدی زندگی را به تصویر می کشند هردو در واقع، رویکردی پدیدارشناسانه دارند. کامو، به عنوان یک اخلاق گرا طبیعت انسان را بررسی می کند، درحالی که کوندرا به عنوان یک رمان نویس-انسان شناس، مسیرهای مختلفی را که شخصیت هایش طی می کنند، دریک آزمایشگاه رمان نویسی تحلیل می کند. او از این طریق،«بخش هایی ناشناخته از هستی» را آشکار می کند. با این وجود، کوندرا اگرچه کامورا در نوشته هایش ذکر می کند، اما اغلب برای مخالفت با تفکرات اوست. کوندرا، که طرفدار بی تفاوتی ومضحک بودن جهان است، معتقد است که رمان نباید به فلسفه خدمت کند، بلکه باید تمام ابزارهای ممکن را برای روشن کردن «هستی انسان» به کار گیرد و رمان رابه برترین شکل از ترکیب تفکر وهنر تبدیل کند.

تمایز میان رمان فلسفی و رمان تأملی در آثار کوندرا و کامو

کوندرا در هنر رمان به صراحت اعلام می کند: «جهان نظریه ها دنیای من نیست.» برخلاف او، کامو بر این باور است که داستان وفلسفه باید در هم تنیده باشند. او در اسطوره سیزیف می نویسد: «[اثر هنری] حاصل یک فلسفه، اغلب ناگفته، ودر عین حال، تجلی و نقطه اوج آن است.» اما این جمله به این معنا نیست که رمان های کامو صرفاً ابزاری برای بیان یک نظریه فلسفی اند، بلکه آن ها تلاشی برای تفسیر جهان به شیوه ای هنری هستند. به همین دلیل، آثار کامورا می توان به عنوان ابزاری برای شناخت جهان در نظر گرفت؛ شناختی که نسبی و بی پایان است واز طریق تأملات پرثمر شکل می گیرد کامودر دوران همکاری با ژان گرنیه آموخت که تفکر باید بر پایه تجربیات عملی بنا شود و اگر در فضای خشک نظریه پردازی محض گرفتار شود، جوهر خود را از دست می دهد. او از تفکر انتزاعی و بیگانه با واقعیت دوری می کرد ودر عوض، با چشمانی باز به دنیای واقعی می نگریست. کامو به جای سیستم های فکری بسته، پرسش های بنیادین هستی را مطرح می کرد.« اگر کامو فقط به تحلیل پوچی می پرداخت - یا بعدها، به مفهوم شورش - او صرفاً یک فیلسوف می بود. اما او این مفاهیم رااز طریق شخصیتها وتجربه هایشان تجسم می بخشد.» او سیزیف را از افسانه های کهن بیرون می کشد و او را همچون یک انسان واقعی در میان ما قرار می دهد. از دیدگاه کامو، فیلسوف با مفاهیم انتزاعی کار می کند، اما رمان نویس این مفاهیم را در قالب تجربه های واقعی زندگی نشان می دهد.

گاه پیش می آید که پرده ها فرو می ریزند: مفهوم ویرانی در آثار کامو و کوندرا

کامو در اسطوره سیزیف می نویسد:

«گاه پیش می آید که پرده ها فرو می ریزند. روزی می رسد که پرسشی برمی خیزد وهمه چیز در حسرتی آمیخته به شکفتی آغاز می شود.» در این لحظه، انسان از زنجیرهای زندگی روزمره رهایی می یابد وبا آگاهی تازه ای از شرایط خود مواجه می شود. واقعیت را همان گونه که هست می بیند – جهانی که نه عقلانی است و نه معنا دارد؛در شوخی، شخصیت لودویک لحظه ای مشابه را تجربه می کند. او به یک مجسمه مذهبی نگاه می کند – ساختاری که انسانها برای ارتباط با بهشت بناکرده اند – اما ناگهان این ساختار برایش بی معنا و مضحک به نظر می رسد :«نگاه کردم به این آکروبات های مقدس! نگاه کنید چطور بالا می روند! چقدر مشتاق اند که به آسمان برسند! اما آسمان به آن ها اهمیتی نمی دهد! آسمان حتی نمی داند که آن ها وجود دارند!» این لحظه بیداری که به طور ناگهانی و از طریق مشاهده جهان اطراف رخ می دهد، شباهت زیادی به تجربه پوچی دارد که کامو توصیف می کند. در هر دو مورد، شخصیت ناگهان از توهمات اجتماعی جدا می شود وبا واقعیت تلخ زندگی روبه رو می گردد.

جمع بندی: نزدیکی ها و تفاوتها

با اینکه کوندرا همواره تلاش کرده است خود را از کامو متمایز کند، اما نزدیکی های زیادی میان آن ها وجود دارد.هر دو نویسنده، در آثارشان به ویرانی توهمات، آشکار سازی حقیقت، و پذیرش واقعیت بدون زینت های فریبنده پرداخته اند.اما تفاوت اصلی در این است که کامو معتقد به شورش و ایستادگی در برابر پوچی است، در حالی که کوندرا به پذیرش و رهایی از طریق بی اعتنایی باور دارد بنابراین، اگر شخصیت کامویی با پوچی جهان روبه رو شود، سنگ خود رابه بالای کوه می برد، بار دیگر سقوط آن رامی بیند، اما همچنان ادامه می دهد. اما شخصیت کوندرا، در مواجهه با همان جهان، فقط می خندد و از کنارش می گذرد.

جایگاه شناخت در زمان: تفاوت دیدگاه های کامو و کوندرا

برای کوندرا، «شناخت تنها اصل اخلاقی در زمان است.» او این شناخت رابا «حکمت عدم قطعیت» ترکیب می کند. هر دو نویسنده تلاش می کنندکه وجود انسان راکشف کنند وبه درک بهتری از «هستی فراموش شده» برسند کامو، با دغدغه های اخلاقی، می پرسد: چگونه باید زندگی کرد؟ ودقیق تر، چگونه باید زیست زمانی که نه به خدا ایمان داریم ونه به خرد مطلق؟

این دیدگاه کامو را به سمت یک جستجوی اخلاقی سوق می دهد. همان طورکه ژان–فرانسوا مَتی وآن–ماری آمیو توضیح می دهند، «کامو همواره انسان را به انتخاب اخلاقی سوق می دهد، «زیرا تنها این انتخاب می تواند خلأ هستی را پر کند. اما کوندرا به دنبال ارائه راهکارهای اخلاقی نیست. هدف او تنها کشف نواحی ناشناخته هستی است. او خود را نه فیلسوف، نه ایدئولوگ، بلکه صرفاً یک رمان نویس می داند. بنابراین، برخلاف کاموکه به دنبال هدایت اخلاقی انسان است، کوندرا بیشتر به بررسی موقعیت های انسانی علاقه دارد، بدون آنکه تلاش کند نتیجه گیری اخلاقی ارائه دهد.با وجود این تفاوت ها، هر دو نویسنده «افسانه های زیباکننده» راکنار می زنند و به دنبال اشکار ساختن واقعیت، بدون هیچ گونه تزیین و زینت هستند.در آثار کامو، این فرایند از طریق کاوش در پوچ گرایی انجام می شود – احساسی از جدایی و غریبگی که ناگهان در انسان ظاهر می شود و او را به درک جدیدی از جهان سوق می دهد. اما در رمان های کوندرا، این فروپاشی بیشتر از طریق از دست رفتن تدریجی توهمات و نابودی تدریجی نظام های ارزشی رخ می دهد.

تفاوت میان پوچ گرایی کامویی و ویرانی کوندرا

فرانسوا ریکارد در پس گفتار شوخی توضیح می دهد که تفاوت اصلی میان تجربه پوچی کامویی و ویرانی کوندرا این است که در اندیشه کامو، انسان نمی تواند بی تفاوت باشد. کامو معتقد است که انسان ذاتا به دنبال نظم و معناست، بنابراین وقتی با پوچی روبه رو می شود، چاره ای ندارد جز شورش و مبارزه.این مبارزه، حتی اگر محکوم به شکست باشد، تنها راهی است که انسان می تواند در برابر بی معنایی جهان بایستد. اما در رمان های کوندرا، شخصیتها به جای شورش، به انفعال و بی تفاوتی روی می آورند. آنان به جای تلاش برای تغییر جهان، تصمیم می گیرند خود را ازآن کنار بکشند وبه نوعی شوخی جهانی بسنده کنند. این انفعال برای آنها نوعی رهایی است ریکارد این تفاوت را چنین خلاصه می کند.«انسان کامویی یک انقلابی است؛ انسان کوندرا یک ناظر بی تفاوت»

L’absurde camusien face à la plaisanterie kundérienne

2015 juillet 30

Hasnia Zaddam, doctorante en littérature française, Université Lumière Lyon 2

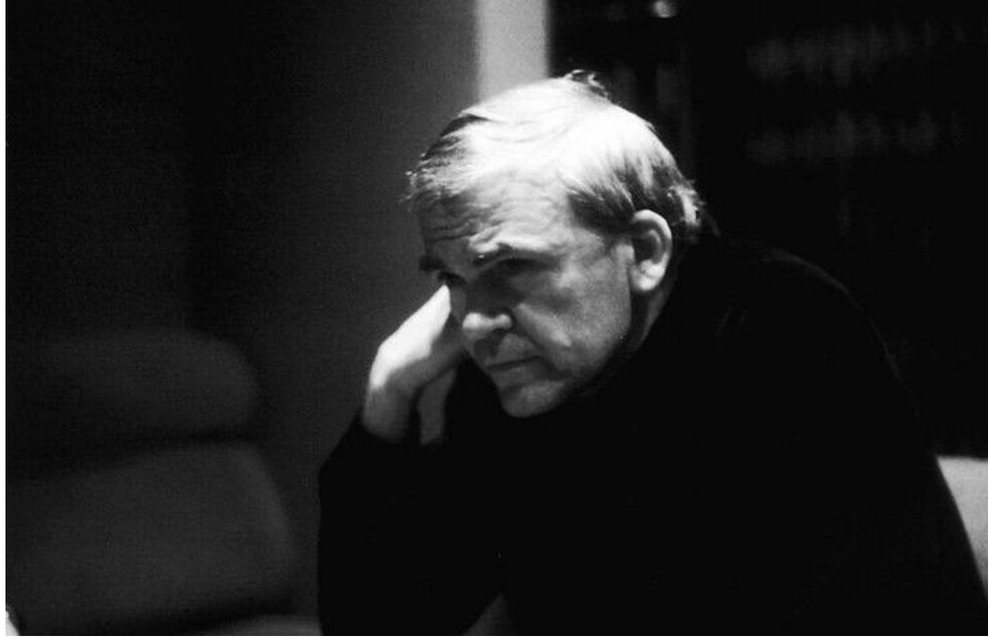
Résumé : Kundera nous a habitués à appréhender ses romans à travers son propre regard, puisqu’il offre toutes les clés de lecture dans ses essais, et ne cesse de nous avertir du danger de l’amalgame ou de la surinterprétation qui menace selon lui de nous écarter de la quintessence de l’œuvre. Mais qu’en est-il des principes de « sagesse de l’incertitude » , de « variation » , et de « polyphonie » si chers à l’auteur ? Ne sont-ils pas applicables à la réception de l’œuvre ? Peut-on aller à l’encontre du point de vue de Kundera, mais aussi de son critique et ami François Ricard, et admettre que l’expérience de l’absurde, telle qu’Albert Camus l’a mise en scène, est comparable à celle de « l’universelle plaisanterie » ou de la « dévastation » ? Par ailleurs, l’œuvre absurde, qui met en lumière la condition humaine et sonde les affres de l’être, aux prises avec un monde truffé d’illusions et d’artifices, s’oppose-t-elle réellement à l’œuvre kundérienne, mise au service de la démystification et de l’exploration de « l’être oublié » ?

Abstract: Kundera accustomed us to apprehend his novels through his own eyes, since he offers all the keys of reading in his essays, and advise us of the danger of the amalgam or surinterpretation who risk to draw aside us from the quintessence of work. But what about the principles of “wisdom of uncertainty”, “variation”, and “polyphony” so expensive to the author? Isn’t they applicable to the reception of work? Can one go against the point of view of Kundera, but also of his critic and friend François Ricard, and to admit that the experiment of the absurdity, such as Albert Camus has describ her, is comparable with “the universal joke” or the “devastation”? Moreover, the Absurd work, which clarify the human condition and think about what is being in a world of illusions and artifices, is she really opposed to Kundera’s work?

Passé maître dans l'art de la démystification, Milan Kundera s'est spécialisé dans le démantèlement de l'illusion sous toutes ses formes. Dans la préface de Kundera ou la mémoire du désir[1], Guy Scarpetta va même jusqu'à déclarer qu'il est « l'un des plus grands démystificateurs de notre temps, sur tous les plans[2] ». Kundera nous donne à voir la risible comédie humaine qui consiste à porter aux nues son propre récit, à le mythifier, à envelopper d'un voile lyrique les vérités les plus prosaïques. Mais il ne se contente pas de tourner en dérision les fables individuelles. Son entreprise de « dés- idéalisation[3] » concerne toutes les formes de tromperies et de déni. Tel un enfant grisé par le coup de pied asséné à des châteaux de sables, l'auteur de La Plaisanterie s'enivre en effet de la friabilité des décors. Kundera s'esclaffe devant le spectacle de la grotesque condition humaine, et choisit l'ironie et l'humour grinçant pour la mette en scène :

C'est une de ses constantes [...] que de mettre à nu, à travers l'existence et les réflexions des personnages – Ludvik et Jaroslav dans La Plaisanterie, le narrateur de « Personne ne va rire », l'héroïne du « Jeu de l'auto-stop », le docteur Havel et Édouard dans Risibles amours, Jakub dans La valse aux adieux, Tamina et Jan dans Le livre du rire et de l'oubli, le valet de Jacques et son maître, que de mettre à nu, dis-je, l'insignifiance et parfaite bouffonnerie du monde[4]. faibles doses dans le flux romanesque, les méditations existentielles que l'auteur parsème çà et là dans l'œuvre s'absorbent aisément. Elles ne se condensent pas en un seul espace de réflexion, mais se mêlent habilement aux différentes voix qui résonnent et se font écho dans le roman. Dans chacune de ses œuvres, « le rideau[5] » se lève, les masquent tombent et l'infamie se dévoile. La présence conjointe et constante de deux dynamiques opposées, mais néanmoins complémentaires, est à l'origine de cet équilibre propre à l'œuvre kundérienne. À l'image du pendule de Newton qui, par l'entrechoquement de deux masses opposées, crée un mouvement parfaitement symétrique, le roman kundérien fait naître l'harmonie de l'impact : la mythification se heurte à la démystification, mais la collision de ces forces antagonistes engendre paradoxalement l'ordre et la mesure ; deux termes chers à Albert Camus, qui n'a eu de cesse d'explorer l'envers et l'endroit[6] de l'être, et du monde déserté par les dieux dans lequel il évolue.Dans Le mythe de Sisyphe, Camus définit la création absurde comme une transfiguration : l'écrivain puise dans la matière du monde, qu'il sculpte à l'aune de la lumière et des ténèbres qu'il abrite.L'œuvre absurde, telle qu'il la conçoit, est à la lisière du réel. Rétive à la pantomime, elle l'est tout autant à la contrefaçon. La transfiguration s'apparente ainsi à la sublimation, qui n'est cependant jamais trahison, puisqu'elle passe par l'image, par la magnificence des mots, mais jamais parla falsification. Cette fenêtre ouverte sur le monde ne se vêt d'aucun filtre. Elle invite à la contemplation de l'être, sans artifice ni parure. La condition humaine, monstrueuse et sublime à la fois, se dénude lentement face à nous, offrant à nos regards fureteurs le spectacle de ses difformités comme de ses charmes.

La méditation romanesque et l'œuvre absurde : vers une exploration existentielle



Elisa Cabot – flickr

Les deux auteurs ont choisi de combattre l'illusion, les faux-semblants, au profit d'un regard lucide sur l'existence ; un regard qui embrasse « la prose de la vie[7] », non pas tant « la part inacceptable de la vie humaine[8] », mais à la fois la beauté et la laideurde l'existence, ce qu'elle comporte de noble et de trivial, de tragique et de comique. Tous deux optent pour une démarche phénoménologique[9]. Camus, en moraliste, sonde la nature humaine. Kundera, en romancier-anthropologue[10], examine dans son laboratoire romanesque les différents itinéraires existentiels tracés par ses « egos expérimentaux[11] », qu'il confronte à des situations existentielles révélatrices pour dévoiler « une parcelle jusqu'alors inconnue de l'existence[12] ». Kundera semble connaître à la fois l'œuvre et la biographie de Camus. Néanmoins, s'il le cite à de nombreuses reprises dans ses essais, ce n'est que pour mieux s'opposer à sa pensée et à son esthétique. Apôtre du non-sérieux, chantre de l'insignifiance, il estime que le roman doit répondre à « l'appel de la pensée[13] », ce qui signifie, « non pas transformer le roman en philosophie, mais mobiliser sur la base du récit tous les moyens [...] susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle[14] ». Dans les réponses formulées à Lois Oppenheim en 1989, l'auteur de L'art du roman édifiait d'ores et déjà sa « Pléiade des grands romancier d'Europe centrale [15] » dans laquelle il regroupait Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz.

. Analysant dans cette optique le concept de « médiation romanesque [16] », il insistait sur la différence entre cette forme de réflexion autonome, et celle portée par le « roman philosophique » : Après avoir prononcé le mot « méditation », il faut que je prévienne : je ne suis pas un partisan du ‹roman philosophique' qui signifie l'assujettissement du roman à une philosophie, l'illustration romanesque d'une pensée. Voilà Sartre. Et encore plus Camus. La Peste. L'intensité d'un Musil, d'un Broch est toute différente : non pas se mettre au service d'une philosophie mais accroître son propre « pouvoir » romanesque, agrandir le champ de la « connaissance romanesque », s'emparer du domaine que, jusqu'alors, la philosophie considérait comme sa chasse gardée. Il y a, en effet, des problèmes « métaphysiques » de l'existence humaine que la philosophie n'a pas su saisir et que seul le roman peut capter grâce à sa pensée concrète. Ce faisant, ces romanciers ont transformé le roman en une synthèse poétique et intellectuelle suprême hissant ainsi le roman à la place dominante de l'ensemble de la culture[17]. Kundera, dans la toute première page de L'art du roman, adresse une remarque préventive au lecteur : « Le monde des théories n'est pas le mien[18] ». Certes, Camus postule la nécessaire intrication du romanesque et du philosophique. Il écrit en effet que« [l'œuvre] est l'aboutissement d'une philosophie souvent inexprimée, son illustration et son couronnement[19] ».

Néanmoins, cela ne signifie pas que le roman se réduit à l'illustration d'une thèse philosophique, mais qu'il est porteur d'une certaine tentative d'interprétation du monde. En cela, il constitue un instrument de connaissance privilégié, et cette connaissance à la fois « relative et inépuisable[20] » se déploie par le truchement d'une « rumination féconde[21] ». Au contact de Jean Grenier, il a appris que la pensée devait s'édifier à partir d'une approche empirique, et qu'elle ne pouvait conserver sa quintessence, sa sève et son intelligibilité, qu'à l'intérieur d'un espace hostile au doctrinarisme. Ennemi de la pensée absconse, Camus fait la part belle à l'expérience

plutôt qu'à l'abstraction. En renonçant à la théorisation au profit du doute méthodique, Camus reconnaît sans doute également une limite au dicible et rend hommage à la complexité du réel. Les yeux rivés sur la terre brûlée des hommes, il arpente le monde à travers ses fictions et ses essais, à la recherche de la juste mesure, qu'il veut offrir en exemple. C'est pourquoi, il ne peut se laisser charmer par le jeu des spéculations :

S'il se contentait de l'examen de l'absurde – ou plus tard, de la révolte –il serait philosophe. Mais il illustre les conséquences de l'absurde par des exemples empruntés à une vie d'homme : « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway [...] » ; à travers des attitudes d'hommes : Don Juan, le comédien, le conquérant, ou des aventures humaines, comme celle de Meursault ; il fait même du destin de Sisyphe « une affaire d'homme, qui doit être réglée entre les hommes », et c'est en cela qu'il est romancier...ou artiste. Il est clair alors que, pour Camus, être philosophe ne signifie pas créer un système d'explication, mais poser les questions essentielles inhérentes à notre condition. Le philosophe tente d'y répondre de manière abstraite ; le romancier incarne ses questions plutôt que ses réponses, dans l'épaisseur du monde concret. Mais il s'agit des mêmes questions[22].

Pour Kundera, « la connaissance est la seule morale du roman[23] », et cette connaissance doit se concilier avec « la sagesse de l'incertitude[24] ». L'exploration de l'existence et de « l'être oublié[25] » s'opère ainsi sur un mode polyphonique qui favorise la démultiplication du sens. A l'instar de Camus, il interroge le « champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable[26] ». La prose de ces deux auteurs se fonde donc sur une même morale de la connaissance, gouvernée par le principe de relativité, puisqu'elle repose sur l'examen d'un panel de possibilités humaines et d'itinéraires existentiels. Cette exploration ontologique est néanmoins subordonnée, dans l'œuvre camusienne, à une quête éthique : « ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément, comment se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison[27]. » Comme l'écrivent Jean-François Mattéi et Anne-Marie Amiot, « il y a, il est vrai, de l'immense chez Camus, qui s'illustre à travers l'essai et le roman pour orienter l'homme vers ce choix éthique qui, seul, peut emplir ce vide et lui conférer un sens[28]. » Kundera, lui, ne manifeste aucune ambition de cet ordre. Même si, selon lui, le roman doit « découvrir une partie jusqu'alors méconnue de l'existence[29] », ses méditations demeurent spécifiquement romanesques. C'est pourquoi, il ne cesse de clamer : « je suis romancier[30] ». De fait, l'élan qui sous-tend la création absurde et la prose kundérienne diffère sensiblement. Néanmoins, ces œuvres sont irriguées par une même veine profanatrice, puisque toutes deux font table rase des« mensonges embellissants[31] » et dynamitent les décors qui occultent la disgrâce.Dans l'œuvre de Camus, cet anéantissement passe principalement par l'exploration de l'absurde ; ce désenchantement, ce sentiment « de séparation et d'étrangeté [32] » qui survient inopinément, et inaugure un nouveau mode d'appréhension du réel. Dans les romans de Milan Kundera, la dévastation se traduit par une perte progressive de l'illusion, par un éclatement des repères, et s'achève par l'exil intérieur du personnage.

« Il arrive que les décors s'écroulent [33] » : la dévastation à l'œuvre

« Une valeur galvaudée et une illusion démasquée ont le même pitoyable corps,
elles se ressemblent et rien n'est plus aisé que de les confondre »
Milan Kundera, La Plaisanterie

L'expérience de l'absurde, décrite par Albert Camus dans Le Mythe de Sisyphe, naît du sentiment d'étrangeté à l'égard du familier, du soupçon qui pèse sur l'ordinaire: « Il arrive que les décors s'écroulent. Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement[34]. » L'homme se délie alors des chaînes du quotidien, échappe à l'espace et au temps, pour se fondre dans la conscience lucide de sa propre condition. Son regard, coutumier des artifices qui lui masquent la vue de son étrangeté et de sa finitude, perce le voile opaque qui camoufle l'insensé : « Le monde nous échappe puisqu'il redevient lui-même. Ces décors masqués par l'habitude redeviennent ce qu'ils sont [...]. Une seule chose: cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde[35]. » L'ordre factice, mais établi, est mis à mal par l'effondrement de l'ornement : « Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment d'absurdité[36]. » Peu à peu, la conscience chemine, et guide l'individu vers la sortie de la caverne. Cette sortie le conduit vers la lumière, mais elle le confronte également à « sa propre obscurité[37] » :

L'horreur vient en réalité du côté mathématique de l'évènement. De ce corps inerte où une gifle ne marque plus, l'âme a disparu. Ce côté élémentaire et définitif de l'aventure fait le contenu du sentiment absurde. Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, ni aucun effort ne sont a priori justifiables devant les sanglantes mathématiques qui ordonnent notre condition.
Inquiet, il contemple le firmament dépeuplé et s'horrifie à l'examen de sa chair vouée à la décrépitude. Mais Camus précise : ni l'être ni le monde ne sont intrinsèquement absurdes, et l'absurde n'est en aucun cas réductible à l'illogisme. L'absurde, remarque l'auteur de L'étranger, naît toujours d'une comparaison entre deux pôles, d'une disharmonie. Ainsi, l'absurde n'est pas absence de sens, mais rencontre paradoxale ou impossible. L'absurde, c'est « le divorce entre l'homme et le monde[38] ».

Le roman de Milan Kundera, La Plaisanterie, paru en 1967, s'ouvre sur un dialogue autour du thème de la destruction. A la lecture de cet extrait, on ne peut escamoter la résonnance qui s'établit entre ces quelques lignes et celles qui inaugurent la section « Les murs absurdes » du Mythe de Sisyphe :

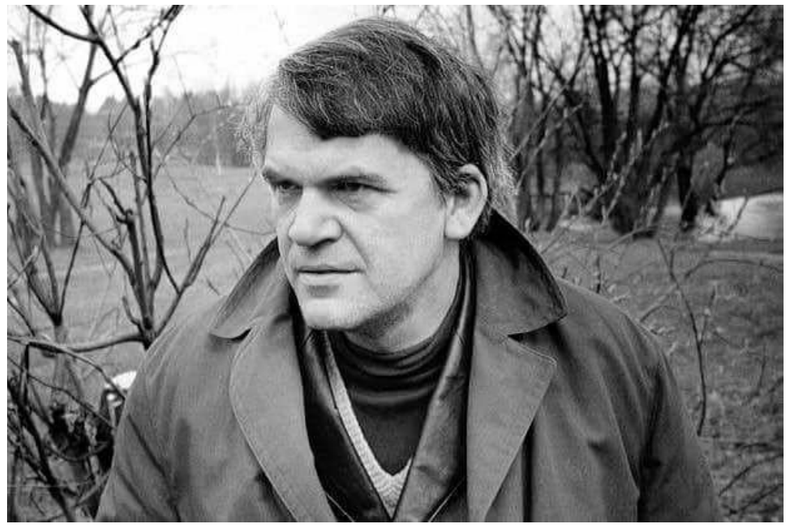
> Vous pensez que les destructions peuvent être belles ? dit Kotska [...]. Je lui répliquai : « Je sais que vous êtes un paisible ouvrier su l'éternel chantier divin et qu'entendre parler de destructions vous déplaît, mais qu'y puis-je : je ne suis pas, quant à moi, un apprenti maçon de Dieu. Au surplus, si les apprentis maçons de Dieu construisent ici-bas des édifices en murs véritables, il y a peu de chances que nos destructions puissent leur porter préjudice. Or, il me semble qu'à la place des murs, je ne vois partout que des décors. Et la destruction des décors est une chose tout à fait juste »[39].
> Force est de constater qu'en dépit de la dissemblance des espaces qui accueillent ces méditations, les deux auteurs recourent à un lexique identique [décors, murs], et initient une même réflexion autour du thème de l'illusion et de la démystification. Celle-ci se déploie, sous la plume de Kundera, au sein d'un univers fictionnel, et éclaire le « code existentiel[40] » de son personnage. Dans Le Mythe de Sisyphe, elle se présente sous la forme d'une analyse approfondie et méticuleuse. Néanmoins, leur intérêt commun pour le lien problématique entre l'être et son environnement, entre l'être et le paraître, est manifeste.

Dans la postface de La plaisanterie, François Ricard décrypte la scène suivante et la présente comme l'instant où la parodie prend fin, celui où le simulacre, la supercherie, se révèlent à la conscience du personnage :

> Je passai à côté du monument : le piédestal soutenait un saint, le saint soutenait un nuage, le nuage un ange, l'ange un autre nuage, sur lequel était assis un ange, le dernier ; j'élevai mon regard le long du monument, cette touchante pyramide de saints, de nuages et d'anges, dont la lourde masse de pierre simulait les cieux et leur profondeur, tandis que le ciel réel, bleu pâle, demeurait désespérément loin de cette poudreuse portion de terre[41].

La voûte céleste met soudain en lumière le mutisme d'un démiurge déserteur, dont la proximité paraît brusquement artificielle. Devant cette création de l'homme qui aspire à culminer jusqu'au séjour des bienheureux, Ludvik laisse éclater un rire goguenard et se gausse des séraphins façonnés à l'image de leurs créateurs :

> Dehors, le monument baroque se dressait face à nous. Il me semblait ridicule. Je le montrai du doigt : « Regardez, Helena, ces saints acrobates ! Regardez comme ils grimpent ! Ce qu'ils ont envie de monter au ciel ! Et le ciel se fout d'eux ! Le ciel ne sait même pas qu'ils existent, ces pauvres culs-terreux ailés ! »[42]



Ce moment de clairvoyance, survenu de manière inopinée, catalysé par l'attention portée au décor environnant, évoque le sentiment de l'absurde. Ludvik, dans cette partie du roman, suggère en effet l'homme ordinaire qui découvre le « silence déraisonnable du monde[43] ». Il s'agit, en somme, d'une même expérience : celle de la lucidité subite, qui conduit à l'incroyance. Dans les deux cas, « l'homme se trouve devant l'irrationnel[44] ». De son univers truffé de trompe-l'œil, il ne subsiste que des débris :

> Entre les choses et les mots, entre les êtres et leurs visages, entre les actions et les pensées, un vide s'est creusé, les amarres se sont rompues, et tout est parti à la dérive. Il n'y a plus de repère, plus de valeurs qui ne soient susceptibles à n'importe quel moment de se transformer en leur contraire[45].

L'auteur du Dernier Après-midi d'Agnès[46], conscient que le lecteur peut déceler une certaine similitude entre la « Plaisanterie » kundérienne et l'absurde camusien, s'empresse de les différencier. À ses yeux, c'est le désir de « réparation » qui constitue le critère décisif permettant d'opposer la dévastation au sentiment de l'absurde :

> L'apprentissage de la dévastation –c'est-à-dire de l'universelle plaisanterie- n'a guère à voir non plus avec cette vision moderne du tragique qu'est le sentiment dit de l'absurde tel que Camus a pu le décrire dans ses essais. Car s'il pose le désordre ou l'indifférence du monde ; l'absurde repose en même temps sur une définition de l'homme comme un être irrémédiablement assoiffé de cohérence et d'absolu, c'est-à-dire comme un éternel adolescent, d'où le devoir de lutte et de révolte perpétuelle qui lui incombe. L'absurde, par là, est une vision foncièrement sérieuse de l'existence, et le « bonheur » de Sisyphe, chaque fois qu'il soulève sa pierre pour défier l'injustice divine, a quelque chose de celui qu'éprouvent le jeune militant qui refait le monde ou le justicier qui poursuit sa vengeance. Or, le bonheur que procure au personnage kundérien le renoncement à la révolte et au désir de réparation est d'un ordre tout différent. C'est un état de l'être de la pensée essentiellement modeste et ironique, un soulagement, une retraite, qui délie l'esprit et le cœur des chaînes que leur imposait l'habitude d'accorder au monde, et de s'accorder à soi-même, une valeur, un poids, une signification que plus rien ne justifie[47].

Selon Ricard, si Ludvik a fait preuve d'immaturité par son désir de vengeance, il a su accéder au bonheur qui naît du renoncement. L'analyste parle en ce sens de« bonheur paradoxal – qu'il faut bien appeler le bonheur de la dévastation, ou plus exactement : le bonheur de la conscience dévastée[48] ». Le personnage kundérien postule en effet son incapacité à agir. La dévastation s'appréhende donc sans heurts, et conduit à célébrer la fête de l'insignifiance[49]. Loin de vivre cette découverte existentielle comme une expérience éprouvante, l'« ego expérimental[50] » en tire au contraire une certaine délivrance. En ce sens, il choisit face à cette mise en scène gigantesque de s'exiler pour s'abandonner à la légèreté imposée par le Canular universel. Ce renoncement libérateur, celui de l'être « désengagé[51] ». Selon Ricard, le personnage n'a d'autre choix que se soustraire à la parodie :

> Le personnage n'y est pas amené à dépasser ou à dominer le monde, non plus qu'à se dépasser ou à se dominer lui-même, mais à s'absenter, à s'exclure et du monde et de son propre destin ; il n'y trouve pas le salut, mais la volupté du rire et de l'oubli. Ce n'est pas une apothéose ; c'est, nous l'avons dit, un exil[52].

On pourrait néanmoins objecter à François Ricard que si l'homme révolté s'oppose au personnage kundérien par sa volonté d'action, Meursault, personnage principal de L'étranger, incarne également la figure de l'exilé. À l'image de Ludvik, inculpé en raison d'une lettre mal interprétée, de l'incompréhension de ses camarades du Parti et de sa non-adhésion à l'esprit de sérieux qui les caractérise, Meursault est condamné à cause de sa différence, de son refus de se conformer aux codes collectifs : « Je voulais seulement dire que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit[53]. » Dans L'étranger, le protagoniste choisit de ne pas adhérer à la mascarade collective. Le personnage kundérien et le personnage qui éprouve l'absurde ont donc pour point commun d'être des antihéros, ou du moins, des héros d'un nouveau genre, qui contrastent avec le modèle porté par le roman du XIXe siècle dans lequel « l'histoire et l'existence ne sont pas concevable en dehors du mouvement, de la marche en avant, de la lutte[54]. » Face à la mise en scène qui l'entoure, Meursault choisit, plutôt que la révolte, l'abandon et le détachement : « comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde[55]. » Lors de son procès, Meursault se distancie de la supercherie
collective : « mais je crois que j'étais déjà très loin de cette salle d'audience[56]. » Spectateur de la comédie humaine qui se joue sous ses yeux, il laisse éclater sa colère lors de la visite de l'aumônier, mais cette révolte laisse place par la suite à l'apaisement :

> J'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine[57].Le roman s'achève par un renoncement : renoncement à la lutte, renoncement à la justice et renoncement à la réparation. Meursault accepte le sort qui lui est réservé et s'incline devant l'échafaud. En somme, les deux personnages partagent une expérience similaire : celle de l'exil imposé et de l'exil volontaire. Evoluant au sein d'un univers dépoétisé, dépouillé de ses artifices, qu'ils contemplent du dehors, ils avancent, solitaires, jusqu'à éprouver l'insoutenable légèreté de l'être[58].

L'opposition revendiquée par Kundera et par la critique est donc indubitablement justifiée lorsqu'il est question de l'intention des deux auteurs puisque l'un adopte « le point de vue de Satan[59] », celui du romancier qui explore des thématiques existentielles mais qui demeure rebelle à l'esprit de sérieux, tandis que l'autre incarne l'artiste « solidaire[60] », qui cherche à « émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes[61] ». En revanche, elle nous paraît contestable lorsqu'il s'agit de réduire les œuvres romanesques de Camus à de simples illustrations d'une thèse philosophique. Dans le cycle de l'absurde, Camus fait le choix d'une forme souple, qui accueille volontiers l'image, la métaphore, l'allégorie, et permet une incarnation des réflexions volatiles. Camus le répète à de multiples reprises : la théorie l'irrite. Il lui préfère l'image et l'imaginaire, l'évocation et la suggestion, l'émotion et la sensation. L'art camusien est pétri d'une matière toute différente de celle d'un Hegel.

C’est un art qui favorise l’expérimentation, qui interroge l’existence et les possibilités d’être au monde, mais qui s’autorise des échappées poétiques, et se laisse parfois aller à la simple contemplation. Soucieux de rendre compte de l’essence de l’être et de l’existence, Kundera et Camus partagent également un même goût de l’authenticité et s’emploient à l’incorporer dans leurs essais comme dans leurs fictions.La dichotomie entre l’absurde et la dévastation évoquée par Ricard mérite également selon nous d’être nuancée, dans la mesure où dans les deux cas, il s’agit d’un même sentiment d’étrangeté, d’une même expérience de l’exil et d’un même exercice de lucidité. L’homme révolté et le personnage kundérien n’ont certes de commun que l’éveil qui précède leurs choix existentiels, mais Meursault, personnage central du cycle de l’absurde, partage avec Ludvik le même détachement à l’égard du monde et renonce, tout comme lui, au combat contre la farce universelle.

قهرمان پوچی یا تسلیم‌شدهٔ خاموش؟

جهان، به‌خودی‌خود بی‌معنا نیست. این ما هستیم که قادر به درک معنای آن نیستیم. این جملهٔ آغازین شاید بهتر از هر چیز، جوهرهٔ مکتب ابزوردیسم را بازگو کند. مکتبی که نه از روی نومیدی، بلکه از روی مواجهه‌ای بی‌پرده با واقعیت شکل‌گرفته؛ واقعیتی که نه پاسخ می‌دهد، نه درک می‌شود. در این میان، آلبر کامو با نگاهی عمیق و جسورانه، دست به واکاوی این سکوت می‌زند؛ او نمی‌خواهد از دل این تاریکی نور بتراشد، بلکه ما را دعوت می‌کند به تماشای آن، بی‌آنکه از ترس فرار کنیم. به عقیدهٔ کامو، قهرمانِ این جهان ابزورد کسی است که بپذیرد، رها شود، و زندگی را همان‌طور که هست – بی‌معنا، بی‌پاداش، بی‌هدف – در آغوش بگیرد. این قهرمان، نه در پی توجیه جهان، بلکه در پی زیستن آزادانه در دل تناقض‌هاست.کامو در افسانهٔ سیزیف از همین قهرمان می‌نویسد. سیزیف، انسانی که محکوم است تا ابد سنگی را به قله‌ای برساند و بارهاوبارها آن را در افتادن ببیند، تبدیل به نماد کسی می‌شود که در دل بیهودگی، دست از حرکت نمی‌کشد. اما آنچه این اسطوره را بدل به فلسفه می‌کند،

نه رنج ابدی که نگاه نهایی کاموست: "باید سیزیف را خوشحال تصور کنیم." چرا که سیزیف، در دل آن تکرار بی‌پایان، رنج خود را شناخته، پذیرفته، و در همین پذیرش، به آزادی رسیده است. او دیگر بازیچهٔ امیدهای واهی نیست؛ او تنهاست، اما آگاه است. در نقطه‌ای دیگر از جهان کامو، با مورسو، شخصیت اصلی رمان بیگانه روبه‌رو می‌شویم. مورسو به‌ظاهر، قهرمان دیگری از همین جنس است: انسانی بی‌تفاوت به قواعد اجتماعی، بی‌اعتنا به مرگ مادر، بی واکنش به عشق و خشونت. در پایان، زمانی که مرگ را در آستانه می‌بیند، با کشیشی مواجه می‌شود که می‌خواهد او را به امید و معنا برگرداند. اما مورسو، آن را رد می‌کند. می‌پذیرد که مرگ، قطعی است، و زندگی، تنهاست. او با لبخند، در دل شب، تنهایی‌اش را فریاد می‌زند .

یکی از دیالوگ‌های محوری در بیگانه، گفتگوی میان مورسو و کشیش است. کشیش که نماینده امید و ایمان است، تلاش می‌کند تا مورسو را به خدا و به زندگی پس از مرگ متقاعد کند. در این لحظه، دیالوگ‌هایی از هر دو طرف جریان پیدا می‌کند که تحلیل ابزوردیسم را به‌روشنی به نمایش می‌گذارند:
کشیش: "تو باید به خدا ایمان بیاوری. هیچ‌چیز بدون معنی نیست. اگر همه چیز پوچ باشد، پس چرا باید زندگی کنیم؟ مورسو در پاسخ می‌گوید: "من هیچ‌چیز نمی‌فهمم، اما مرگ قطعی است.همه چیزهایی که شما می‌گویید، برای من اهمیتی ندارند. زندگی همین است و به همین‌جا می‌رسد." در این لحظه، کامو از زبان مورسو، پذیرش بی‌معنایی زندگی را به طور بی‌رحمانه‌ای بیان می‌کند. مورسو نه از روی باور به پوچی، بلکه از روی پذیرش آن، جواب می‌دهد. او نگران پیداکردن معنا یا پاسخ نیست، بلکه فقط می‌خواهد واقعیت را همان‌طور که هست ببیند. اینجا، تحلیل ابزوردیسم به‌روشنی مشهود است: کشیش می‌خواهد برای پوچی دلیلی بیابد، و به‌نوعی به دنبال معنا در ورای آن است، درحالی‌که مورسو به‌راحتی آن را می‌پذیرد و نمی‌خواهد به دنبال بهانه‌های فلسفی یا دینی برود. در حقیقت، مورسو به خود این آزادی را می‌دهد که از این پرسش‌ها فراتر برود، چون این خودش رنج‌های انسان است که دلیلی برای امید نیست. مورسو از دیدگاه ابزوردیسم کامو، در موقعیتی قرار دارد که نه می‌تواند از جهانی که او را به نابودی می‌کشاند بگریزد، نه به جست‌وجوی امید و معنا در آن بپردازد. ازاین‌رو، او برای کامو نه‌تنها انسانِ آزاد، بلکه انسانِ "رهایی‌یافته" از هرگونهَ وابستگی به آگاهی و معنای پنهان است. اما این آزادی، آزادی‌ای بی‌حاصل است.

مکتب ابزوردیسم، با تمام تلخی‌ها و ناامیدی‌هایی که در دل خود دارد، یک دعوت است؛ دعوت به آگاهی و مواجهه با واقعیت بی‌پاسخ زندگی. در دنیای پیچیده امروز، جایی که انسان‌ها در میان میلیاردها پیام و اطلاعات گم می‌شوند، این مواجهه با حقیقت پوچی، بیشتر از هر زمانی احساس می‌شود. زندگی در قرن بیست ویکم پر از سؤالات بی‌جواب، بحران‌های هویتی و احساس تنهایی است. همان‌طور که کامو در بیگانه نشان می‌دهد، انسان امروز نیز به دنبال معناست، اما شاید هیچ‌گاه نتواند به آن دست یابد و در این میان، مواجهه آگاهانه با بی‌معنایی شاید تنها راهی باشد که انسان می‌تواند رهایی از رنج‌های درونی خود را تجربه کند. اما برخلاف آنچه که بسیاری از اندیشمندان و مصلحان اجتماعی به انسان‌ها توصیه می‌کنند – یعنی تلاش برای یافتن یک هدف بزرگ، معنای الهی یا نظم جهانی – کامو ما را به پذیرش بی‌معنایی دعوت می‌کند. او در دل این جهان سرد و بی‌رحم، پیشنهادی خاص و منحصربه‌فرد دارد: از آنچه هست لذت ببرید، چون تنها همین لحظه است که در دست دارید. وقتی انسان به طور آگاهانه پذیرش می‌کند که هیچ‌چیزی در این دنیا وعده‌ای برایش ندارد، به آن لحظه از آزادی می‌رسد که می‌تواند زندگی را همان‌طور که هست ببیند و در دل آن، معناهای شخصی خود را بیافریند. در این راستا، شخصیت مورسو در بیگانه بیشتر از آنکه نماینده آزادی از بی‌معنایی باشد، نمایانگر یک گم‌گشتگی عمیق است. او، برخلاف تصور بسیاری، تنها فردی است که پوچی را پذیرفته است، بلکه کسی است که به‌جای آن که در دل بی‌معنایی رهایی یابد، در آن فرومی‌رود. چرا که پذیرش بی‌معنایی و فرار از هرگونه تلاش برای یافتن پاسخ‌های بزرگ، به معنای توقف در میانه راه نیست. این به این معناست که انسان باید دست از جست‌وجوی بی‌پایان برای یافتن معانی از بیرون بردارد و درون خود را به‌عنوان منبع بی‌پایان معانی ببیند.

نتیجه‌گیری: ابزوردیسم و پیام‌های آن برای انسان امروز

در این مسیر، از دیدگاه کامو، قهرمان واقعی کسی است که باوجود تمامی رنج‌ها و تلخی‌ها، هنوز قادر به انتخاب است. برخلاف شخصیت‌هایی مثل مورسو که در بی‌حسی و بی‌مسئولیتی غرق می‌شوند، قهرمان ابزوردیسم از همان رنج‌ها به‌عنوان فرصتی برای خلق معنا استفاده می‌کند. این انتخاب که انتخاب آگاهانه از درون بی‌معنایی است، موجب ایجاد زندگی اصیل‌تر و به‌دوراز افسردگی و ناامیدی می‌شود. کامو به طور آشکار از ما می‌خواهد که به‌جای فرار از درد، با آن زندگی کنیم و در آن، فرصتی برای تحقق انسانیت خود بیابیم. در واقع، رهایی از پوچی، نه در یافتن هدفی ماورا و فراتر از انسان، بلکه در همین لحظات بی‌هدف و بی‌معناست. در دنیای امروز که به طور مداوم تحت‌فشار و توقع‌های اجتماعی و فرهنگی زندگی می‌کنیم، این پیامی کلیدی است. ما همواره به دنبال هدف‌ها و آرزوهایی هستیم که به نظر می‌رسد باید ما را به جایی بهتر برسانند – اما این اهداف، خود در بسیاری از مواقع تهی از معنا هستند. انسان امروز بیشتر از هر زمان دیگری به درک پوچی نیاز دارد تا بتواند از افراط‌وتفریط در تلاش‌های بی‌پایان رهایی یابد. بنابراین، در نهایت، شاید فلسفه کامو نه‌تنها در باب مرگ و بی‌معنایی جهان، بلکه در باب زندگی‌کردن در دل این بی‌معنایی باشد. او ما را به دیدگاه جدیدی درباره زندگی و رنج دعوت می‌کند – دیدگاهی که در آن، هیچ‌چیزی لزوماً نباید از بیرون به ما داده شود تا احساس خوشبختی کنیم. این دیدگاه در واقع به ما می‌آموزد که شادی واقعی در قبول‌کردن بی‌معنایی و انتخاب شخصی‌مان در برابر آن است. در دنیای امروز، این

مورسو: قهرمان یا تسلیم‌شده؟

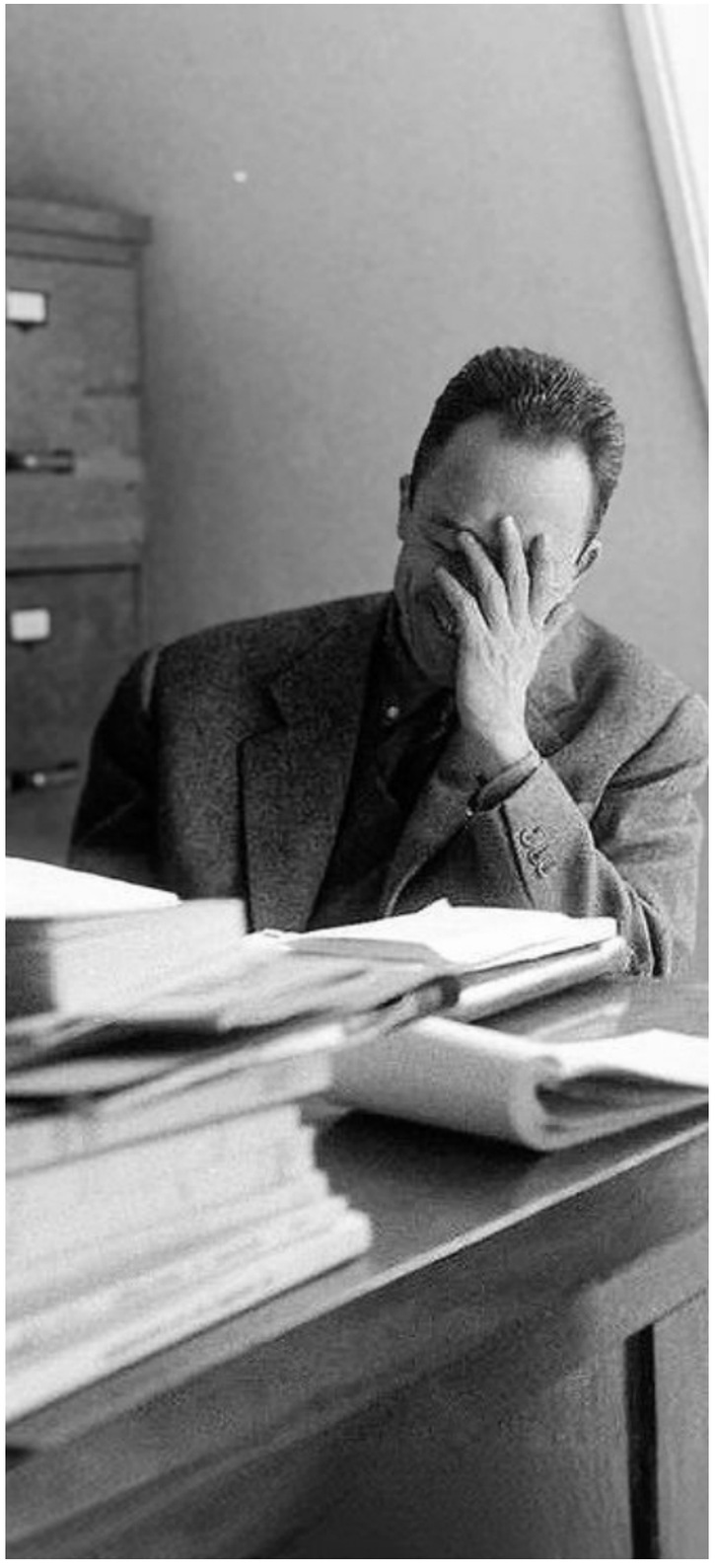
بااین‌حال، من مورسو را قهرمان نمی‌دانم. در نظر من، او فردی است که در جست‌وجوی معنا نیست، بلکه در مرحله‌ای از انکار و ناامیدی باقی‌مانده است. درحالی‌که کامو، این شخصیت را نماد قهرمان پوچی می‌داند، اما به نظر من مورسو بیشتر از اینکه قهرمان باشد، یک تسلیم‌شده است؛ کسی که از فریادزدن در برابر بی‌معنایی جهان می‌گریزد و در سکوتی تلخ و ناخودآگاه فرومی‌رود.

وقتی مورسو تصمیم می‌گیرد که به کشیش پاسخ دهد یا در برابر مرگ تسلیم شود، این واکنش‌ها نه از روی آگاهی و رهایی، بلکه از روی خستگی و بی‌مسئولیتی است. او از زندگی چیزی نمی‌خواهد و از مرگ چیزی نمی‌ترسد؛ اما این بی‌تفاوتی، نه نشانه‌ای از آزادی، بلکه نشانه‌ای از فرار از مسئولیت و از واقعیتی است که باید پذیرفته شود

همان درس بزرگی است که ما می‌توانیم از بیگانه و افسانه سیزیف بگیریم: ما می‌توانیم به‌رغم تمام بی‌معنایی‌ها، از زندگی‌ای اصیل و مسئولانه برخوردار باشیم، زیرا زندگی در خود همان معنای اولیه‌اش را دارد.

زبانی ساده، جهانی عمیق: پوچی در دیالوگ‌های بیگانه

در «بیگانه»، کامو نه‌تنها با محتوای داستان، بلکه از طریق فرم و ساختار نوشتارش، یک جهان سرد و خام از ابزوردیسم را به تصویر می‌کشد؛ جهانی که در آن هر واژه، هر جمله و حتی دیالوگ‌ها نشانگر همان بی‌تفاوتی و فاصله عاطفی در برابر پوچی زندگی است تصور کن وقتی داستان آغاز می‌شود، خواننده با جملاتی کوتاه و بی‌تکلف مواجه می‌شود؛ جملاتی که با صرف کمترین واژه‌ها، معنا و واقعیت تلخ را به تصویر می‌کشند. برای مثال، جمله آغازین رمان «بیگانه» که می‌گوید:
”دیروز، مادر مرد.“



این جمله کوتاه و سرد به‌وضوح نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای ساده و بدون تزئینی که کامو به کار می‌برد، فضای سرد و غیرحساس را به خواننده القا می‌کند. همان‌طور که این جمله، بدون هیچ توضیح اضافی، تنها یک واقعیت را بیان می‌کند؛ کامو نیز با همین شیوه، بدون پیچیدگی‌های زبانی یا احساسی، داستان مورسو و جهان اطراف او را روایت می‌کند. به همین ترتیب، در دیالوگ‌های کلیدی رمان، مثل گفتگوی مورسو با کشیش، همان سادگی و صراحت حفظ شده است. تصور کن کشیش که می‌گوید:
“تو باید به خدا ایمان بیاوری. هیچ‌چیزی بدون معنی نیست.”
در همین حال، مورسو با لحنی خشک و بی‌هیاهو پاسخ می‌دهد:
”من هیچ‌چیز نمی‌فهمم، اما مرگ قطعی است.“
این تبادل کلامی نه‌تنها محتوای فلسفی درباره معنا و ایمان را منعکس می‌کند، بلکه نحوه بیان مستقیم و بی‌آب و تاب هر دو طرف را نیز نشان می‌دهد. این ساختار دیالوگی بیانگر فاصله عمیق میان امید و واقعیت، میان تلاش برای یافتن معنا و پذیرش بی‌تفاوتی مطلق زندگی است. کامو با استفاده از جملات و دیالوگ‌های ساده، نه‌تنها داستان را روایت می‌کند؛ بلکه به‌وسیله فرم و ساختار نگارش، فلسفه ابزوردیسم را به خواننده انتقال می‌دهد. این سبک نگارش، در عین سادگی، پیامی عمیق دارد: زبان سرد و غیر تزئینی می‌تواند همانند آینه‌ای، تصویر واقعی از بی‌معنایی و فاصله عاطفی انسان با جهان را به نمایش بگذارد. ازاین‌رو، فرم و ساختار در «بیگانه» مانند یک ابزار فلسفی عمل می‌کند؛ آینه‌ای از وضعیت روحی مورسو که با بی‌تفاوتی و سکوت، به واقعیت مرگ و پوچی جهان می‌نگرد. این ساختار، خواننده را نیز دعوت می‌کند تا بدون وابستگی به زیبایی‌های لغوی یا احساسی، به واقعیت زندگی بنگرد و شاید در این نگاه سرد، آزادی خودش را پیدا کند.

تحلیل انتقادی و فلسفی فیلم «اسب تورین» با نگاهی به ابزوردیسم

«تهیه و تنظیم : نسیم نیک آرا»

فیلم اسب تورین«۲۰۱۱»ساختهٔ بلا تار، یک اثر عمیق، فلسفی و گاه آزاردهنده است که به‌سختی می‌توان از آن عبور کرد. در این فیلم، همه چیز در سکوت و آرامش یک روستای خالی از زندگی جریان دارد، اما در پس این سکوت، چیزی است که نمی‌توان از آن چشم پوشید. فیلمی که با دقتی خاص، چالش‌های وجودی و ذهنی انسان را در برابر جهان بی‌رحم به تصویر می‌کشد. در واقع، «اسب تورین» بیش از آنکه تنها روایتی ساده از یک زندگی روستایی باشد، یک جستجوی فلسفی است که بر روی مفاهیم عمیقی چون رنج، گذر زمان، و بی‌معنایی زندگی تمرکز دارد. این تحلیل نه‌تنها به بررسی ویژگی‌های بصری و محتوایی فیلم می‌پردازد، بلکه رابطه آن را با ابزوردیسم، به‌ویژه اندیشه‌های آلبر کامو و ساموئل بکت، نیز بررسی می‌کند.

زیبایی‌شناسی مینیمالیستی

«اسب تورین» بیشتر از آنکه یک داستان پیچیده باشد، به یک مطالعه بصری تبدیل می‌شود که تماشاگر را در خود غرق می‌کند. بلا تار با استفاده از پلان‌های طولانی، سیاه‌وسفید و نورپردازی‌هایی که به‌شدت حس تنهایی و انزوا را به بیننده منتقل می‌کنند، دنیا را از نگاه شخصیت‌های فیلم نشان می‌دهد. این انتخاب‌های سینمایی، نه فقط برای خلق زیبایی، بلکه برای انعکاس وضعیت درونی شخصیت‌هاست. در این دنیای سیاه‌وسفید، جایی برای رنگ‌های شاد یا حتی امید وجود ندارد. در حقیقت، این فضا خود گویای نوعی از زندگی است که در آن هیچ‌چیز نمی‌تواند به طور واضح از دیگران تمایز پیدا کند. همین مسئله، این سؤال را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که اگر حتی در دنیایی این‌چنین ساده و بی القا، هیچ‌چیزی فراتر از وجود ما وجود ندارد، پس معنای این زندگی چیست؟

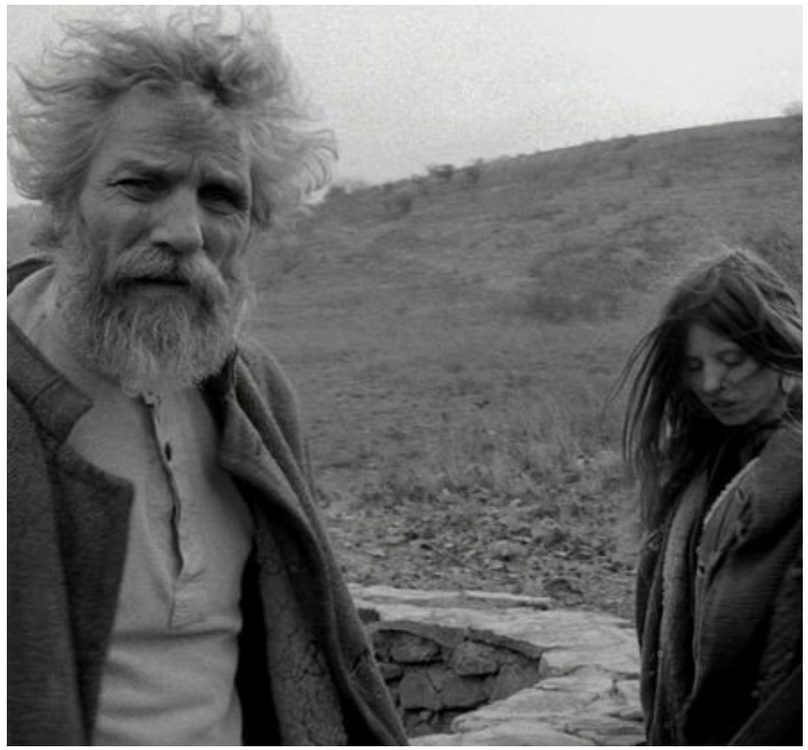
نگاهی به ابزوردیسم: زندگی در دنیای بی‌معنا

اگر بخواهیم از منظر فلسفی به فیلم نگاه کنیم، هیچ مفهومی بیشتر از «ابزوردیسم» نمی‌تواند با آن ارتباط داشته باشد. ابزوردیسم به‌ویژه در آثار آلبر کامو و ساموئل بکت، به بی‌معنایی زندگی و جستجوی بی‌پایان انسان برای پیداکردن معنا در جهانی بی‌رحم و بی‌هدف تأکید دارد. در «اسب تورین»، شخصیت‌ها به طور دائم در تلاش‌اند که از رنج‌های خود عبور کنند و معنا و هدفی پیدا کنند. اما آن‌ها در این دنیای بدون هدف، هیچ نشانه‌ای از پاسخ نمی‌یابند. هرچند تلاش‌های آن‌ها، تلاشی انسانی و قابل‌احترام است، اما در نهایت، هیچ‌کدام از آن‌ها به چیزی جز خستگی، ناامیدی و انزوا نمی‌رسند.در حقیقت، در این فیلم، تمام تلاش‌ها و جستجوهای شخصیت‌ها برای معنا به طور فزاینده‌ای بی‌نتیجه می‌مانند. این شباهت زیادی به ایده‌های کامو در «اسطوره سیزیف» دارد، جایی که انسان‌ها باید باوجود بی‌معنایی دنیا، به تلاش‌های بی‌پایان خود ادامه دهند.

«اسب تورین» با عینک ابزوردیسم به ما یادآوری می‌کند که حتی در مواجهه با بی‌معنایی، انسان باید به زیستن ادامه دهد، چرا که در نهایت، زندگی خود مبارزه است، حتی اگر این مبارزه هیچ‌گاه نتیجه‌ای نداشته باشد. ابزوردیسم در «اسب تورین» یک ویژگی برجسته در این فیلم، نحوهٔ نمایش لحظات بی‌معنای روزمره است. سکانس‌های طولانی و بی‌کلامی که در آن‌ها شخصیت‌ها به‌سادگی به کارهای روزمره خود می‌پردازند، احساس یکنواختی و خستگی مفرط را در تماشاگر ایجاد می‌کند. این صحنه‌ها به طور موشکافانه‌ای به نمایش می‌گذارند که چگونه شخصیت‌ها در یک‌چرخه بی‌پایان از رنج و تلاش گرفتار شده‌اند. یکی از لحظات کلیدی در فیلم، جایی است که شخصیت‌ها بارها با مشکلاتی روبرو می‌شوند که به‌هیچ‌وجه حل نمی‌شوند. این مسئله، در عین سادگی، عمق فلسفی فیلم را به نمایش می‌گذارد: آیا ما هم در زندگی واقعی خود به طور مداوم با این نوع مشکلات روبرو نیستیم؟ و آیا گاهی به نظر نمی‌رسد که هیچ‌چیز تغییر نمی‌کند و در نهایت همه چیز به پوچی و بی‌معنایی ختم می‌شود؟

زمان و رنج: در جستجوی معنا در دنیای بی‌رحم

فیلم «اسب تورین» مانند یک شعر ناتمام در مورد زمان و رنج است. شخصیت‌های آن به طور پیوسته با یک‌چرخه تکراری و بی‌پایان از سختی‌ها و مشکلات مواجه هستند که به نظر هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسند. این تکرار که تقریباً غیر قابل فرار به نظر می‌رسد، به ما یادآوری می‌کند که در دنیای تاریک فیلم، هیچ‌گونه رستگاری یا پایانی وجود ندارد. زمان در «اسب تورین» نه به‌عنوان یک مفهوم خطی، بلکه به‌عنوان چیزی بسیار سنگین و بی‌رحم در نظر گرفته می‌شود. فیلم بادقت فراوان این زمان را به تصویر می‌کشد تا احساس کلافگی، درماندگی و در نهایت نومیدی را به تماشاگر منتقل کند. در حقیقت، این ساختار زمانی باعث می‌شود که رنج شخصیت‌ها بیشتر از آنکه حاصل یک حادثه یا تراژدی خاص باشد، نتیجهٔ یک گذر زمان نامرئی است. مثل این است که زمان خود به‌عنوان یک عامل مستقل و ناعادلانه بر سر آن‌ها فرود می‌آید. همان‌طور که هایدگر در آثار خود اشاره می‌کند، انسان‌ها در مواجهه با آگاهی از مرگ و فناپذیری خود، دچار نوعی احساس بی‌معنایی می‌شوند که در این فیلم به شکلی تلخ و سیاه به تصویر کشیده شده است.



نتیجه‌گیری

فیلم «اسب تورین» مانند یک شعر ناتمام در مورد زمان و رنج است. شخصیت‌های آن به طور پیوسته با یک‌چرخه تکراری و بی‌پایان از سختی‌ها و مشکلات مواجه هستند که به نظر هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسند. این تکرار که تقریباً غیر قابل فرار به نظر می‌رسد، به ما یادآوری می‌کند که در دنیای تاریک فیلم، هیچ‌گونه رستگاری یا پایانی وجود ندارد. زمان در «اسب تورین» نه به‌عنوان یک مفهوم خطی، بلکه به‌عنوان چیزی بسیار سنگین و بی‌رحم در نظر گرفته می‌شود. فیلم بادقت فراوان این زمان را به تصویر می‌کشد تا احساس کلافگی، درماندگی و در نهایت نومیدی را به تماشاگر منتقل کند. در حقیقت، این ساختار زمانی باعث می‌شود که رنج شخصیت‌ها بیشتر از آنکه حاصل یک حادثه یا تراژدی خاص باشد، نتیجهٔ یک گذر زمان نامرئی است. مثل این است که زمان خود به‌عنوان یک عامل مستقل و ناعادلانه بر سر آن‌ها فرود می‌آید. همان‌طور که هایدگر در آثار خود اشاره می‌کند، انسان‌ها در مواجهه با آگاهی از مرگ و فناپذیری خود، دچار نوعی احساس بی‌معنایی می‌شوند که در این فیلم به شکلی تلخ و سیاه به تصویر کشیده شده است.

Le Cheval de Turin de Béla Tarr : une quête philosophique de l'absurde

Le film Le Cheval de Turin (2011) de Béla Tarr est une œuvre à la fois profonde, philosophique et parfois dérangeante. Difficile à regarder, il ne se contente pas de narrer une simple histoire. Dans un village désert, un silence oppressant règne, mais derrière ce calme apparent se cache quelque chose qu'on ne peut ignorer. L'œuvre explore les défis existentiels et psychologiques de l'homme face à un monde cruel. Plus qu'un portrait de la vie rurale, Le Cheval de Turin est une quête philosophique qui interroge des notions universelles telles que la souffrance, l'écoulement du temps et l'absurdité de la vie. Cette analyse portera autant sur la dimension visuelle et narrative que sur les liens du film avec l'absurde, notamment au travers des pensées d'Albert Camus et de Samuel Beckett.

Esthétique minimaliste

Plus qu'une simple histoire, Le Cheval de Turin est une étude visuelle qui plonge le spectateur dans un univers de silence et d'isolement. Béla Tarr use de longs plans séquences en noir et blanc, éclairés d'une lumière qui souligne la solitude et l'angoisse des personnages. Ces choix ne visent pas uniquement à produire de belles images, mais traduisent aussi leur état intérieur. Dans ce monde dépourvu de couleurs et d'espoir, rien ne semble transcender notre propre existence. Cette austérité nous amène à une question essentielle : dans un univers réduit à l'essentiel, sans consolation possible, quel sens donner à la vie ?

Esthétique minimaliste

Le Cheval de Turin se présente comme un poème inachevé sur le temps et la souffrance. Les personnages évoluent dans un cycle sans fin de difficultés, sans rupture ni délivrance. Cette répétition implacable rappelle qu'ici, nul salut n'est possible. Le temps n'est pas linéaire : il est une force lourde et cruelle, pesant de tout son poids sur eux.

La souffrance n'y découle pas d'un événement précis, mais du passage même du temps. Celui-ci devient une entité indépendante, injuste, qui écrase les êtres. Comme le souligne Heidegger, la conscience de notre finitude ouvre sur un vide existentiel — idée que le film traduit avec une noirceur amère.

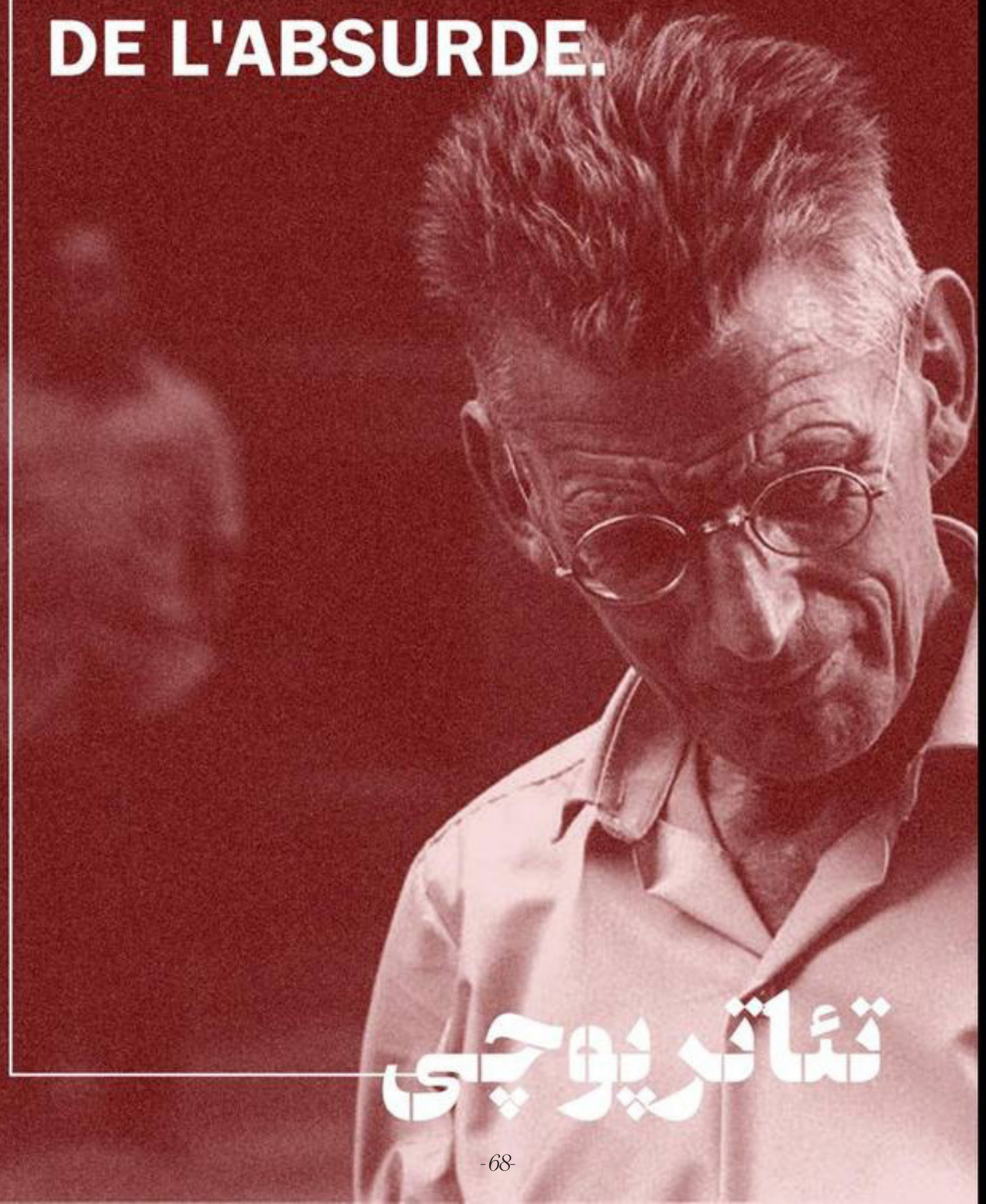
L'absurde : vivre dans un monde sans sens

Sous un angle philosophique, le film illustre avec force le concept de l'absurde tel qu'élaboré par Camus et Beckett : l'homme, dans un monde dénué de sens, persiste à en chercher un. Les protagonistes tentent de surmonter leur souffrance et de trouver un but, mais n'aboutissent qu'à l'épuisement, la solitude et le désespoir.
Cette impasse rejoint la vision de Camus dans Le Mythe de Sisyphe : malgré l'absurdité, il faut continuer à lutter. Le Cheval de Turin montre que vivre, c'est accepter ce combat sans fin, même si aucun résultat n'est jamais garanti.

L'absurde dans *Le Cheval de Turin

L'un des aspects les plus marquants est la représentation de gestes quotidiens vidés de tout sens. Les longues scènes, souvent muettes, où les personnages répètent inlassablement leurs tâches, instillent chez le spectateur un sentiment de monotonie et de lassitude. Cette répétition transforme la banalité en métaphore de la condition humaine : une routine où chaque jour reflète le vide existentiel.

THÉÂTRE DE L'ABSURDE.



« Être artiste, c’est échouer, comme nul autre n’ose échouer, cet échec est son monde et la fuite de l’abandon, l’art et le métier, le bon entretien, la vie. »

— Samuel Beckett

هنرمند بودن یعنی شکست خوردن، به‌گونه‌ای که هیچ کس جرأت ندارد شکست بخورد؛ آن شکست دنیایش است، و فرار از ترک شدن، هنر و صنعت، خانه‌داریِ خوب، زندگی

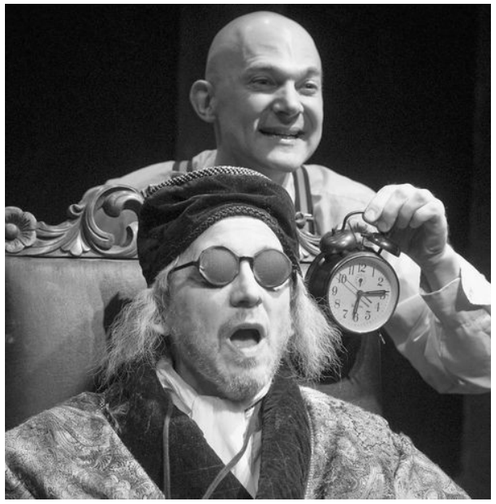
ساموئل بکت —

تئاتر پوچی

در فصل اول، نویسنده به بررسی واژه «ابزورد» (پوچ یا بی‌معنی) می‌پردازد؛ واژه‌ای که از **فلسفه اگزیستانسیالیستی** و به‌ویژه افکار آلبر کامو و ژان پل سارتر سرچشمه می‌گیرد. او با این مفهوم، بازتابی از بحران‌های پساجنگ و تجربه ی بی‌ثباتی زندگی مدرن را نشان می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر، تئاتر ابزورد نمادی از تلاش برای بیان آن پوچی و عدم تناسب میان انتظارهای انسان و واقعیت‌های زندگی در جهانی غیرمنطقی به شمار می‌رود. او بیان می‌کند که تجربیات تلخ جنگ و فروپاشی ارزش‌های سنتی، موجبات تولد یک نگرش نوین در هنر و ادبیات را فراهم آورد. این شرایط، باعث شد تا **نمایشنامه‌نویسان مدرن به دنبال زبانی نو و چارچوبی متفاوت برای بیان درد و سردرگمی بشر باشند؛** چارچوبی که سنت‌های کلاسیک را به چالش کشیده و به جنبه‌های فلسفی و روان‌شناختی زندگی می‌پردازد.

بررسی کتاب تئاتر ابزورد اثر مارتین اسلین

«تهیه و تنظیم :پریا سعیدی»



کتاب «تئاتر ابزورد» اثر مارتین اسلین، یکی از متون مرجع در نقد و بررسی جنبش تئاتر ابزورد به‌شمار می‌آید. این کتاب که در اوایل دهه ۶۰ میلادی منتشر شد، تحولی بزرگ در درک و تبیین دنیای تئاتر مدرن ایجاد کرد و مرزهای سنتی روایت‌پردازی و نمایش را به چالش کشید.

در پی تجربیات تلخ جنگ جهانی دوم و بحران‌های فرهنگی و فلسفی دوران پساجنگ، هنرمندان به جستجوی راهی نوین برای بیان بی‌ثباتی، **پوچی** و ابزورد بودن زندگی پرداختند. این دوران با شکاف عمیق بین امید و واقعیت‌های تلخ، زمینه‌ساز تولد جنبشی شد که در آن روایت‌ها از ساختارهای کلاسیک فاصله گرفتند و به‌جای آن بر تجربه ی انسانی در مقابل بی‌معنایی وجود تأکید نمودند. از جمله مفاهیم کلیدی مطرح شده در این کتاب می‌شود به بی‌منطق بودن ساختار، پوچی و ناامیدی و پرسش‌های وجودی اشاره کرد.کتاب «تئاتر ابزورد» با تحلیل دقیق نمایشنامه‌هایی چون «**در انتظار گودو**» اثر ساموئل بکت، نمونه‌ای از آثار برجسته این جنبش را معرفی می‌کند. نمایشنامه‌هایی که با ساختارهای غیرمتعارف، فضای مبهم و گاهی تاریک خود، مخاطب را به تفکر در باب معنای زندگی و وجود انسان وا می‌دارند. علاوه بر بکت، آثار نویسندگانی همچون اوژن یونسکو، ژان ژنه و آرتور آداموف نیز در این کتاب مورد توجه قرار گرفته و نشان می‌دهند که چگونه هر یک از این نمایشنامه‌ها به‌نوعی **بازتابی از بحران‌های فرهنگی و فلسفی زمان خود هستند**. این اثر تنها به‌عنوان یک تحلیل تئاتری محدود نمی‌شود؛ بلکه به‌عنوان پلی میان تجربیات پساجنگ و جستجوی معنا در دنیای مدرن شناخته می‌شود.

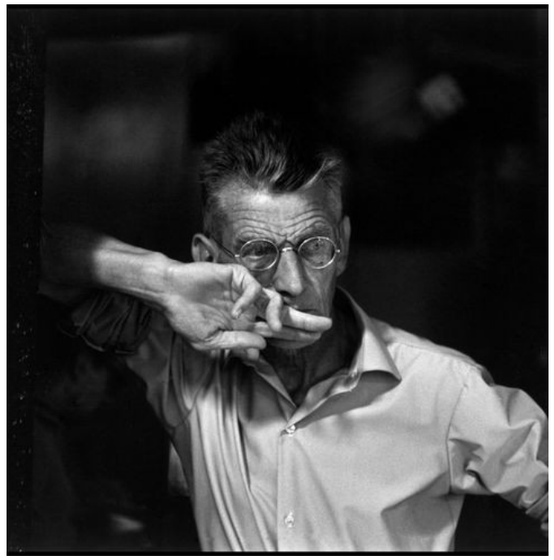
یکی از محورهای اصلی فصل اول، تلاش اسلین در ارائه تعریف دقیقی از تئاتر ابزورد است. او این نوع تئاتر را به‌عنوان شکستی از قواعد سنتی در روایت و ساختار دراماتیک معرفی می‌کند. برخی از ویژگی‌های برجسته‌ای که در این فصل مورد اشاره قرار می‌گیرند عبارت‌اند از: **بی‌منطقی و ساختار نامتقارن، سکوت و تأمل، تمایل به‌نقد اجتماعی و نمایش عدم قطعیت وجودی**. یکی از محورهای اصلی فصل دوم، نقد ساختارهای روایی کلاسیک است. در این فصل نویسنده نشان می‌دهد که در دنیای مدرن، داستان‌سرایی خطی و منطقی دیگر قادر به بیان پیچیدگی‌های وجود انسانی نیست. در عوض، نمایشنامه‌های ابزورد با به‌کارگیری ساختارهای گسسته، غیرخطی و چرخه‌ای، فضای بی‌ثبات و ناامیدی را به تصویر می‌کشند. این فروپاشی ساختار، نه‌تنها در طرح داستان، بلکه در ترتیب و تکرار دیالوگ‌ها نیز دیده می‌شود و سپس او بر این نکته تأکید می‌کند که زبان که به طور سنتی ابزاری برای برقراری ارتباط و انتقال معناست، در آثار ابزورد دچار شکست شده است. شخصیت‌ها اغلب با استفاده از جملاتی که از نظر منطقی یا معنایی به‌هم‌پیوسته نیستند، سعی در بیان وضعیت بی‌ثبات و سردرگمی خود دارند. این عدم توانایی زبان در انتقال معنا، تصویری از

جدایی انسان از واقعیت و ناتوانی او در یافتن یک نقطه ثابت است. اسلین در این فصل به بررسی نمونه‌های برجسته‌ای از آثار نمایشی می‌پردازد که ویژگی‌های ابزورد را به‌خوبی به تصویر می‌کشند؛ از جمله «در انتظار گودو» اثر ساموئل بکت و نمایشنامه‌های اوژن یونسکو و با استناد به نظریات اگزیستانسیالیستی، نشان می‌دهد که **بی‌معنایی نه یک ویژگی ذاتی، بلکه نتیجه واکنش انسان به شرایط بحرانی بعد از جنگ جهانی دوم است.**

فصل سوم کتاب «تئاتر ابزورد»، به‌عنوان نقطه ی عطفی در تحلیل‌های نظری این جنبش نمایشی، به بررسی ابعاد فلسفی و اجتماعی این جریان می‌پردازد و تلاش می‌کند تا زمینه‌های وجودی و معمایی پشت این آثار را روشن کند. او بیان می‌کند که تجربه تلخ جنگ و فروپاشی ارزش‌های سنتی، زمینه‌ای فراهم کرده تا انسان احساس بی‌هدفی کند؛ و در این فضا، تئاتر ابزورد به‌عنوان بازتابی از آن بحران وجودی ظهور می‌کند. یکی از موضوعات کلیدی فصل سوم، بررسی دقیق چگونگی واژگون شدن قواعد قدیمی در روایت و زبان است.اسلین توضیح می‌دهد که در آثار ابزورد، **زبان به‌عنوان ابزاری که قرار بود معنا را منتقل کند، خود دچار فروپاشی می‌شود**. دیالوگ‌های پراکنده، تکرار بی‌هدف و سکوت‌های معنادار، همگی نشانگر ناتوانی زبان در ارائه یک ساختار منطقی و هموار هستند. این فروپاشی زبانی، به‌نوعی منعکس‌کننده جدایی انسان از دنیای اطراف و تجربه ی جدایی وجودی است. فصل سوم از منظر فلسفی نیز غنی است؛ اسلین در این بخش به تحلیل مفاهیم اگزیستانسیالیستی پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه وضعیت بی‌معنی و پوچی، نه‌تنها در ساختار نمایشنامه‌ها بلکه در کل‌نگرش به زندگی منعکس شده است. درکل فصل سوم کتاب «تئاتر ابزورد» به‌عنوان پلی میان تحلیل ساختاری آثار نمایشی و نگرش‌های فلسفی و اجتماعی عمل می‌کند. در چهارمین فصل، اسلین سعی دارد تا میراث و تأثیرات عمیق این رویکرد نوآورانه را بر هنر نمایشی مدرن برجسته سازد. برخی از نکات کلیدی این فصل عبارتند از : بازتاب بحران‌های مدرن، تغییر نگرش اجتماعی، زبان شکسته و ساختار غیرخطی، انعکاس فلسفه اگزیستانسیالیستی و شکستن چارچوب‌های سنتی. در این فصل، مفاهیمی مانند جدایی، انزوا و بی‌معنایی که در نظریه‌های اگزیستانسیالیستی مطرح شده‌اند، به صورت ظریف در ساختار و مضمون آثار نمایان می‌شود. اسلین تأکید می‌کند که این پرسش‌های فلسفی، نه تنها در بطن نمایشنامه‌ها بلکه در کل نگرش به زندگی مدرن نفوذ کرده‌اند. اسلین نشان می‌دهد که اگرچه برخی از نمایشنامه‌نویسان از زبان شکسته و ساختارهای غیرمعمول بهره می‌برند، اما هر کدام به نوعی به واکنشی به شرایط اجتماعی و فلسفی زمان خود بدل شده‌اند. او بر این باور است که تنوع این رویکردها، گواهی است بر پیچیدگی و چند بعدی بودن تجربه مدرن.

فصل ششم کتاب «تئاتر ابزورد» به‌عنوان بخش پایانی و جمع‌بندی اثر، نقش میراث و تأثیرات بلندمدت این جنبش نمایشی را بر هنر مدرن و فرهنگ معاصر برجسته می‌کند. اسلین در این فصل به این نکته می‌پردازد که تئاتر ابزورد، فراتر از یک جریان نمایشی گذرا، به‌عنوان میراثی فکری و هنری باقی‌مانده است. او تأکید می‌کند که آثار این جنبش – با شکستن چارچوب‌های روایت سنتی و زوال زبان منسجم – پایه‌های تفکر مدرن درباره معنا، وجود و ارتباط انسان با دنیای اطراف را به چالش کشیده‌اند. این میراث، در قالب نقدهای فلسفی و تئاتری، همچنان مرجع پژوهشگران و منتقدان است. فصل ششم همچنین به بررسی واکنش‌های متفاوت جامعه و منتقدان نسبت به آثار ابزورد می‌پردازد. اسلین توضیح می‌دهد که اگرچه برخی از مخاطبان و پژوهشگران این آثار را به‌عنوان **بی‌معنایی مطلق** نقد می‌کنند، اما در واقع، این نمایش‌ها دریچه‌ای به روی بازنگری در ارزش‌های فرهنگی و هنری مدرن گشوده‌اند. او بیان می‌کند که تئاتر ابزورد به‌عنوان یک پدیده فرهنگی، همواره موضوع بحث و تأمل در میان ادبا، منتقدان و حتی سیاست‌مداران باقی‌مانده است. در پایان فصل ششم، اسلین تأکید می‌کند که تئاتر ابزورد، باوجود ظاهر پوچی و بی‌ثباتی، در واقع ابزاری است برای برانگیختن تفکر و نقد عمیق در باب شرایط زندگی معاصر. او پیشنهاد می‌کند که آثار این جنبش نه به‌عنوان ناهنجاری‌های بی‌پایان بلکه به‌عنوان فراز و نشیب‌هایی در مسیر جستجوی معنا و **بازتعریف ارزش‌های انسانی دیده** شوند. به همین دلیل، این فصل نه‌تنها یک جمع‌بندی از مباحث پیشین است، بلکه افق‌های تازه‌ای برای پژوهش‌های آینده در حوزه هنرنمایشی و فلسفه مدرن ترسیم می‌کند و در پایان، این کتاب خواننده را دعوت می‌کند تا با نگاهی منتقدانه و باز به آثار ابزورد، از زوایای مختلف به بررسی بحران وجودی، فروپاشی زبان و ساختارهای روایت سنتی بپردازد و بدین ترتیب، درکی چندبعدی از هنر مدرن و چالش‌های آن به دست آورد.

در فصل پنجم اسلین تلاش می‌کند تا با ارائه «فرمول‌های خوانش» و دیدگاه‌های انتقادی، راهنمای جامعی برای پژوهشگران و علاقمندان به هنر نمایشی فراهم آورد. در این فصل، اسلین مجموعه‌ای از اصول و ابزارهای تحلیلی را معرفی می‌کند که به مخاطب کمک می‌کند تا ویژگی‌های مشترک و در عین حال تفاوت‌های ظریف میان آثار نمایشنامه‌نویسان ابزورد (مانند ساموئل بکت، اوژن یونسکو، ژان ژنه و آرتور آدامف) را درک کند. او با تاکید بر اینکه هیچ پاسخ قطعی یا یکسانی برای تحلیل این آثار وجود ندارد، چارچوب‌های منعطفی ارائه می‌دهد که بتوانند پاسخگوی چندلایه بودن مفاهیم و ساختارهای غیرمتعارف این آثار باشند. یکی از محورهای اصلی فصل پنجم، بررسی عمیق‌تر وضعیت بی‌معنایی و بحران وجودی است که در لابه‌لای آثار ابزورد موج می‌زند. اسلین نشان می‌دهد که چگونه فروپاشی ساختارهای روایت سنتی و ناتوانی زبان در ارائه‌ی یک معنا یا چارچوب منسجم، منعکس‌کننده‌ی تجربه انسانی از جدایی، انزوا و عدم قطعیت در عصر مدرن است. او این موضوع را به عنوان پویایی اصلی در آثار ابزورد مطرح می‌کند و راهکارهایی برای درک بهتر این وضعیت ارائه می‌دهد. این «تئاتر ابزورد» نقطه‌ای است که در آن مارتین اسلین با ارائه راهکارها و چارچوب‌های خوانش، مخاطب را به یک سفر تحلیلی فراگیر دعوت می‌کند.



و وینی که نیمی از بدنشان در زمین بی حرکت است یافت می شود. سبک بکت منجر به طبقه بندی نمایشنامه هایش در تئاتر به اصطلاح پوچ گرا شد. اما بکت این نام گذاری را رد کرد، او همچنین همیشه بر خلاف تفسیرهایی که همیشه از نمایشنامه اش ارائه می شد، عمل می کرد. در این مورد، نتوانستند گودورا به عنوان خود درک کنند. خود بکت اشاره کردکه گودوکه به زبان (God) خدا "godillot یا "godasse فرانسوی نوشته شده است به دست آمده است. روزه بلین اولین کسی که گودورا در پاریس درسال ۱۹۵۳ خلق کرد، می نویسد: سطح تئاتری کاملاً مستقیم است ه چ نماد عظیم الجثه ای برای جستجو وجود ندارد, سبک از سادگی مطلق برخوردار است. گودو یک حفره است وگفتگوی این زوج که ولادیمیر و استراگون را تشکیل می دهند اغلب بیشتر شبیه دو مونولوگ است که خطوطی را برای این حفره ترسیم می کند. اما بکت به این حفره نامی داده است، لاکان نیز با کار بکت هم صدا می شود: لازم است به این خداکه ما کمی رمانتیک تر گلویمان را زیر این حرف زدن غرغره می کنیم نامی بدهیم که ما با گفتن اینکه خدا مرده است، ضربه محکمی زده ایم درحالیکه خدا هست و وجود دارد. من قبلاً به شما گفتم که برخی کاملاً واقعی هستند خدایی که در این میان است وما نمی توانیم از مشکل آن طفره رویم مشکلی که ما باید در آن موضع بگیریم و با بکت هم صدا می شویم که روزی اورا گودو نامید، جرا اورا به نام واقعی اش «هستی برتر» نخوانیم؟ حتی آمده باشد بکت موضع گرفت وبه این godillot اگر این نام از واقعیت نام «گودو» داد. به پیتر وود ثورپ – که نقش استراگون رادر لندن درسال ۱۹۵۵ بازی کرد – واز او می پرسد موضوع واقعی این نمایش چیست، بکت پاسخ می دهد که در آن فقط از هم زیستی صحبت می شود. این هم زیستی در واقع یک مبارزه را ترجمه می کند، تنهایی عمیق شخصیت ها را

ساموئل بکت بین اکتبر ۱۹۳۸ و ژانویه ۱۹۳۹ نمایش نامه ای نوشت که به شهرت رسید، «در انتظار گودو» که ولادیمیر و استراگون شخصیت های اصلی آن هستند. این نمایشنامه در دو پرده اما با یک صحنه واحد «غیرمکان»اجرا می شود. این یک صحنه است که تنها با یک درخت اشغال شده، فضایی بدون راه خروج که در آن دو بازیگر به دلیل انتظاری بی پایان برای فردی بی چهره اما نه بی نام «گودو» که هرگز نخواهد آمد وآنها چیزی .دربارهاش نمی دانند، بی حرکت مانده اند بکت درسال ۱۹۵۲ به میشل پولاک نوشت: «من چیزی بیش از آنچه شخصیتها می گویند و انجام می دهند وبرایشان اتفاق می افتد، درباره شان نمی دانم. از ظاهرشان فقط توانسته ام همانِ اندازهای راکه دیدهام اشاره کنم. مثلاً کلاه های ملوس. من نمی دانم گودو کیست. حتی نمی دانم آیا وجود دارد یا نه و «نمی دانم آیا آن دوکه منتظرش هستند، به او ایمان دارند یا نه جیمز نولسون، زندگی نامه نویس بکت، اشاره می کندکه برخلاف جیمز جویس که بکت در جوانی شاگرد او بود و جویس همیشه به دنبال دانستن بیشتر بود، نوشته های بکت, همان طور که خودش می گوید، «به سوی کاستن پیش می رود، ازدست دادن «دانش وکاستن, کم کردن به جای افزودن یک بی حرکتی سراسر نمایش را فراگرفته است، بی حرکتی زمان، فضا، بدنها، بی حرکتی که گواهی بریک واقعیت است. ولادیمیر درباره لاکی خواهد گفت: «در حال حاضر او بی حرکت است، اما می تواند در هر لحظه از کنترل خارج شود.» این هم بی حرکتی بدن است وهم سکوت، در واقعیت صحبت نمی کند. همچنین قابل توجه است که در نمایشنامه های دیگر بکت، مانند:

در مواجهه با تنهایی بنیادینی که هر کس با آن روبروست، چه راه‌حل‌هایی وجود دارد؟ طنز، انتظار، یا تنهایی دونفره؟ نگاهی به چند زوج مشهور

«سیریل لوکا : Cyrill Lucas»

«ترجمه از علی محمدی ثانی»

«پایان بازی» یا «ای روزهای خوب»، همین بی حرکتی در بازی بازیگرانی که یک زوج را تشکیل می دهند یافت می شود، و این تا حد افراطی در مورد «ای، روزهای خوب» با ویلی

نشان می دهد. از همان ابتدای نمایش به استراگون که می گوید «هیچ کاری نمی شود کرد»، ولادیمیر پاسخ می دهد: «من شروع به باور آن می کنم. من مدتها در برابر این فکر مقاومت کردم وبه خود می گفتم «ولادیمیر منطقی باش تو هنوز همه چیز را امتحان نکرده ای و من مبارزه را از سر گرفتم»

اگر چه ولادیمیر و استراگون منتظر هستند؛ اما هر کدام دقیقاً به یک شکل منتظر نیستند. روفوس در مصاحبه ای درباره نمایشنامه ای که درسال ۱۹۸۹ در نقش ولادیمیر بازی کرد خاطرنشان می کندکه بازیگران می توانند نقش خود را بازی کنند بدون اینکه واقعاً منتظر باشند، بنابراین مسئله حساس کردن یک حالت بودن است که در انتظار است؛ بنابراین متوجه می شویم که کسیِ که منتظر گودو است ولادیمیر است. اگر استراگون نیز منتظر گودو است، فقط از طریق ولادیمیر است. این نمایش عدم تقارن شخصیتها را به نمایش می گذارد که موقعیت هر یک از آنها منحصر به فرد است. ولادیمیر روشن بین به نظر می رسد؛ او این سخن رامی گوید: «در این سردرگمی عظیم فقط یک چیز روشن

است«ما منتظر آمدن گودو هستیم؛ ما سر قرار هستیم. همین و بس»

فقط ولادیمیر می داند که او و استراگون نمی توانند بروند؛ زیرا معتقد هستند روشن بینی ولادیمیر، روشن بینی تنهایی اوست. او حس می کندکه زمان متوقف شده است. این نه زمان ازدست رفته ونه زمان بازیافته پروست است که بکت نیز آن را مطالعه کرده است: بلکه زمان بی حرکت است. ملاقات تصادفی یوتزو و لاکی که انتظارش را نداشتند، یک سرگرمی، یک شکاف زمانی ویک اختلال در انتظار خواهد بود. ولادیمیر می گوید: «ما دیگر تنها نیستیم در شب منتظر گودو می مانیم.» اما استراگون این ملاقات را به خاطر نمی آورد. این ملاقات به خوبی به عنوان یک توهم آشکار می شود. از طرف دیگر در استراگون یک تلاش دائمی برای جدایی وجود دارد، گواهی بر تلاشی برای ناپدیدنشدن. استراگون در پایان پرده اول می گوید: «با خودم می گویم که آیا بهتر نبود که هر کدام جدا از هم تنها می ماندیم؟ ما برای

یک راه ساخته نشده بودیم.» استراگون کسی است که می خواهد برود و به نظر می رسد نمی داند چرا این غیر ممکن است. «آدمک» مورد انتظار ولادیمیر، آدمک استراگون نیست که از خود می پرسد «نقش ما در این میان چیست؟» ولادیمیر احساس کمبود می کند او در آغاز پرده دوم به استراگون می گوید: «دلم برایت تنگ شده بود و درعین حال خوشحال بودم.

عجیب نیست؟» و استراگون به او پاسخ می دهد: «می بینی، وقتی من اینجا هستم حالت بدتر است من هم وقتی تنها هستم «.احساس بهتری دارم این تنهایی تقسیم شده است و ما همچنین می توانیم دوگانه ولادیمیر استراگون را به عنوان یک شخصیت دورو درک کنیم. اغلب در آثار بکت شاهد صحنه پردازی یا روایت مونولوگ اگزیستانسیال یک شخصیت دوقلو هستیم که با واقعیت دست وپنجه نرم می کند این دوتایی به ویژه در سه گانه او أشکار خواهد بود: مولوی موران خواهد شد مالون در نهایت با مکمن اشتباه گرفته می شود.

بکت در پایان سومین رمان خود «نام ناپذیر» می نویسد: «جایی که هستم، نمی دانم، هرگز نخواهم دانست در سکوت نمی دانیم، باید ادامه داد، نمی توانم ادامه دهم؛ اما ادامه خواهم داد.» برای بکت، مسئله ادامه، تلاش برای نامیدن چیزی است که نمی تواند آن را بیابد در نهایت، چیزی را نمی توان گفت

در پایان نمایش گودو، استراگون این سخن را می گوید: «همه ما دیوانه به دنیا می آییم و برخی دیوانه می مانند.» این گفته یادآور درس زاک – آلن میلر در سال ۲۰۰۷-۲۰۰۸ است که در آن به تعریف «ستایش دیوانگی» اراسموس می پردازد. اراسموس دیوانگی را در کنار خرد «بر روی یک چرخ گردان منحصربه فرد قرار می دهد که در آن به طور مداوم جای خود را عوض می کنند تا اینکه به یکدیگر گره می خورند»، وهمچنین یک نوار موبیوس که پشت و رویش یکی هستند. این حرکت در نمایشنامه بکت وجود دارد جایی که یک دیوانگی می آید و یکدیگر را به هم گره می زند استراگون چندین بار به ولادیمیر خطاب می کند وبه او می گوید که خواب دیده است که باکمال میل به خودش نیز نسبت می دهد. لاکان

می نویسد: «فروید در نظر گرفت که هیچ چیز جز رؤیا نیست وهمه (اگر بتوان چنین عبارتی را به کار برد)، دیوانه هستند». برای تشکیل یک زوج، قطعاً به کمی دیوانگی و مقداری شعر نیاز است، بکت به دنبال آموزش دادن نبود، او فقط می خواست شعری را وارد تئاترش کند، شعری معلق در خلأ. استراگون به ولادیمیر می گوید: «ما دو نفر باهم اوضاعمان زیاد هم بد نیست؛ ما همیشه چیزی پیدا می کنیم که به ما حس هستی بدهد». دستاورد ولادیمیر و استراگون این است که بدبختی شان را به یک موقعیت کمدی تبدیل می کنند که هم به آن می خندند و هم ما رامی خندانند. این همان چیزی است که به آنها اجازه می دهد با واقعیت یک غیاب زندگی کنند. آیا این همان چیزی نیست که می توان از نتیجه یک تحلیل انتظار داشت؟

Face à la solitude fondamentale qui est celle de chacun, quelles solutions ? Ironie, attente, solitude à deux ? Fenêtres sur quelques couples célèbres.

SUR SCENE

Cyril Lucas

Samuel Beckett écrit entre octobre 1948 et janvier 1949 une pièce devenue célèbre, En attendant Godot1, dont Vladimir et Estragon sont les protagonistes. La pièce se déroule en deux actes mais une seule scène. Cette scène est un non-lieu, occupé par un seul arbre, un espace sans issue où les deux acteurs demeurent immobiliséspar l'interminable attente d'un sans visage mais non sans nom : Godot, qui ne viendra jamais et dont ils ne savent rien. Beckett écrit en 1952 à Michel Polac : « Je ne sais pasplus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. De leur aspect j'ai dû indiquer le peu que j'ai pu entrevoir. Les chapeaux melon par exemple. Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'at- tendent. »2 James Knowlson, biographe de Beckett, indique qu'à l'opposé de James Joyce dont il a été dans sa jeunesse le disciple et qui, lui, cherchait à en savoir toujours davantage, l'écriture de Beckett, comme il le dit lui-même, va dans le sens de l'appauvrissement,« de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que de l'addition »3.

1. Beckett S., En attendant Godot, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
2. Ibid., 4e de couverture, Lettre à Michel Polac, janvier 1952.
3. Knowlson J., Beckett, Paris, Actes Sud, 1999, p. 573.

Inertie

Une inertie traverse toute la pièce, inertie du temps, de l'espace, des corps, une inertie qui témoigne d'un réel. Vladimir dira à propos de Lucky : « Pour le moment il est inerte, mais il peut se déchaîner d'un moment à l'autre. »4 Il s'agit à la fois de l'inertie du corps mais aussi du silence de la pulsion, du réel qui ne parle pas. Il est d'ailleurs remarquable que dans d'autres pièces de Beckett, comme Fin de partie ou Oh les beaux jours, l'on retrouve cette même inertie dans le jeu des acteurs qui font couple, et ce jusqu'à l'extrême dans le cas de Oh les beaux jours, avec Willie et Winnie dont la moitié du corps se trouve immobilisée dans la terre.

4. Beckett S., op. cit., p. 102.

Le style de Beckett a pu conduire à une catégorisation de ses pièces dans le théâtre dit de l'absurde. Beckett a refusé cette appellation. Il a d'ailleurs toujours pris le contre-pied des interprétations que l'on a voulu donner de sa pièce. À ce propos, on n'a pas manqué de comprendre Godot comme God. Beckett quant à lui indiqua que Godot, qui a été écrit en français, lui est venu de godasse ou godillot. Roger Blin, le premier à avoir créé Godot, à Paris en 1953, écrit : « Le niveau théâtral est absolument direct, il n'y a pas d'im- mense symbole à chercher, le style est d'une absolue simplicité. »5 Godot est un trou, et le dialogue de ce couple que forment Vladimir et Estragon, lequel tient souvent davantage de deux monologues, trace un contour à ce trou. Mais Beckett a nommé ce trou. Lacan fait ainsi écho au travail de Beckett : « Il convient de lui donner un nom à ce Dieu dont nous nous gargarisons un peu trop romantiquement la gorge sous cette profération que nous aurions fait un joli coup en disant que Dieu est mort. Il y a dieu et dieu. Je vous ai déjà dit qu'il y en a qui sont tout à fait réels. Le dieu qui est en cause et dont nous ne pouvons pas éluder le problème, un problème dans lequel nous avons à prendre parti, faisant écho à Beckett qui l'a appelé un jour Godot, pourquoi ne pas l'avoir appelé de son vrai nom : l'être suprême ? »6 Même si cela lui est venu de godillot, Beckett a pris parti, en nommant ce réel Godot. À Peter Woodthorpe – qui jouera le rôle d'Estragon à Londres en 1955 – et qui lui demande quel est le vrai sujet de la pièce, Beckett répondra qu'il n'y est question « que de symbiose ». Cette symbiose traduit en réalité une lutte, vient montrer la profonde solitude des personnages. Dès le tout début de la pièce, à Estragon qui lui dit « Rien à faire », Vladimir répond : « Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. »7

5. Blin R., 4e de couverture de Beckett S., Fin de partie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
6. Lacan J., Le Séminaire, livre IX, « L'identification », leçon du 13 juin 1926, inédit.
7. Beckett S., En attendant Godot, op. cit. p. 9.

L'attente comme mode d'être

Si Vladimir et Estragon attendent, chacun cependant n'attend pas tout à fait de la même façon. Interviewé sur la pièce qu'il joua dans le rôle de Vladimir en 1989, Rufus remarque que les acteurs peuvent jouer leur rôle sans vraiment mettre en scène une attente. Il s'agit donc de rendre sensible un mode d'être qui attend. On remarque ainsi que celui qui attend Godot, c'est Vladimir. Si Estragon attend aussi Godot, ce n'est que par l'entremise de Vladimir. La pièce met en scène une dissymétrie des personnages dont la position est à chacun singulière.

Vladimir apparaît lucide. Il aura cette parole : « Dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne. Nous sommes au rendez-vous, un point c'est tout. »8 Seul Vladimir sait qu'avec Estragon ils ne peuvent partir parce qu'ils attendent. La lucidité de Vladimir, c'est celle de sa solitude. Il a le sentiment du
temps arrêté. Ce n'est ni le temps perdu ni le temps retrouvé de Proust, par ailleurs étudié par Beckett, mais le temps immobile. La rencontre fortuite de Pozzo et Lucky, qu'ils n'at- tendaient pas, sera un divertissement, une trouée du temps, un dérangement de l'attente. Vladimir dira : « Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot. » Mais Estragon ne se souvient pas de cette rencontre. Elle se révèle aussi bien comme illusion.

De son côté, il y a chez Estragon une permanente tentative de séparation, le témoi- gnage d'un effort pour ne pas disparaître dans le désir de Vladimir. Estragon dira à la fin de l'acte I : « Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. On n'était pas fait pour le même chemin. »9 Estragon, c'est celui qui veut partir et semble ne pas savoir pourquoi c'est impossible. Le « bonhomme » attendu par Vladimir n'est pas celui d'Estragon, lequel se demande : « Quel est notre rôle là-dedans ? » Vladimir a le sentiment du manque. Il dira à Estragon au début de l'acte II : « Tu me manquais – et en même temps j'étais content. N'est-ce pas curieux ? » Et Estragon de lui répondre :

« Tu vois, tu vas moins bien quand je suis là. Moi aussi je me sens mieux seul. »10

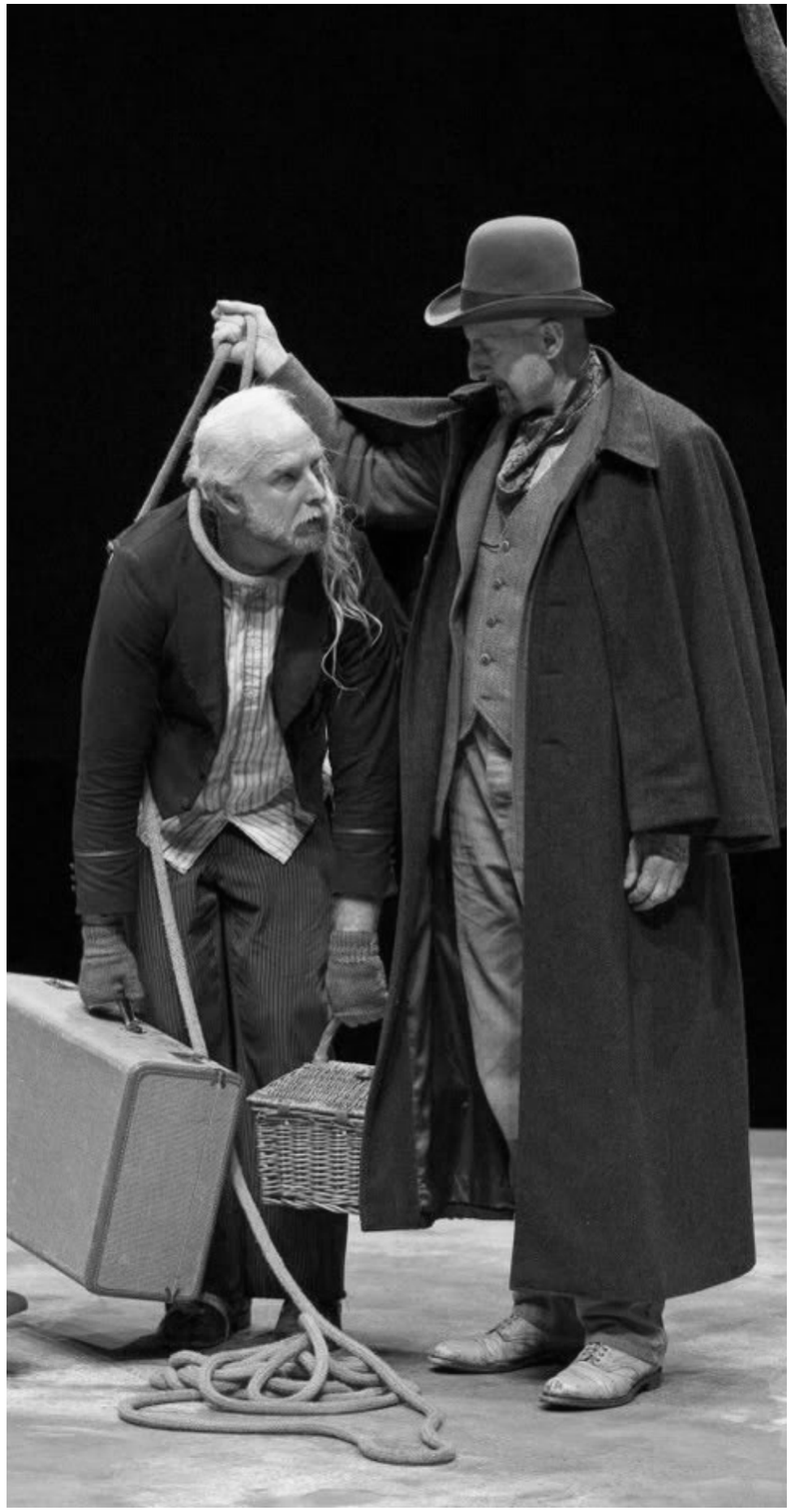
8. Ibid., p. 104-103.
9. Ibid., p. 70.
10. Ibid., p. 76.

Solitude

Cette solitude, c'est celle du sujet divisé, et nous pouvons aussi comprendre le duo Vladimir/ Estragon comme les deux versants d'un même personnage. On remarque fréquemment dans l'œuvre de Beckett la mise en scène ou le récit du monologue existen- tiel d'un personnage dédoublé aux prises avec le réel. Ce dédoublement sera particulière- ment manifeste dans sa trilogie : Molloy deviendra Moran, Malone finira par se confondre avec Macman. À la fin de son troisième roman, L'innommable, Beckett écrit : « Là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. »11 Il s'agit pour Beckett de continuer de chercher à nommer ce qu'il ne parvient pas à trouver. À terme, ce qui ne peut se dire.
À la fin de Godot, Estragon a cette parole : « Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent. » Cette assertion n'est pas sans rappeler le cours de Jacques-Alain Miller de 200812-2007 dans lequel il reprend notamment à son compte Éloge de la folie d'Érasme. Celui-ci installe la folie aux côtés de la sagesse « sur un tourniquet unique où elles échangent incessamment leurs places jusqu'à se nouer l'une à l'autre »13, ainsi qu'une bande de Moebius dont l'envers et l'endroit ne font qu'un. Il y a ce mouvement dans la pièce de Beckett, où une folie vient nouer l'un à l'autre. À plusieurs reprises, Estragon s'adresse à Vladimir en lui disant qu'il a rêvé, ce qu'il s'applique volontiers à lui-même. Lacan écrit : Freud « a considéré que rien n'est que rêve, et que tout le monde (si l'on peut dire une pareille expression), tout le monde est fou, c'est à dire délirant »14.

Pour pouvoir faire couple, il y faut sans doute un peu de folie. Et de poésie aussi. Beckett ne cherchait pas à instruire, il voulait simplement mettre de la poésie dans son théâtre, « une poésie en suspens dans le vide ». Estragon dira à Vladimir : « On se débrouille pas trop mal tous les deux ensemble. On trouve toujours quelque chose pour nous donner l'impression d'exister. »15
La trouvaille de Vladimir et Estragon, c'est de transformer leur malheur en un comique de situation dont ils se rient et nous font rire. C'est ce qui leur permet de pouvoir vivre avec le réel d'une absence.
N'est-ce pas aussi ce que l'on peut attendre de l'issue d'une analyse ?

11. Beckett S., L'innommable, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004/1953, p. 211.
12. Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Tout le monde est fou », enseignement prononcé dans le cadre du Départe- ment de psychanalyse de l'université Paris VIII, 2008-2007, inédit.
13. Miller J.-A., « Érasme, une révolution culturelle en douceur », propos recueillis par Jean Birnbaum, Le Monde, 20 juin 2008.
14. Lacan J., « Journal d'Ornicar ? », Ornicar ? n° 1979 ,18-17, p. 278.
15. Beckett S., En attendant Godot, op.cit., p. 90-89.



هر نمایشنامه روایت زن‌وشوهری است که در انتظار هستند. در نمایشنامه اول زن و شوهر بعد از سی‌سال زندگی مشترک و ناباروری هنوز نمی‌خواهند واقعیت را قبول کنند که انتظار برای اینکه صاحب فرزندی شوند، انتظاری واهی است و در نهایت به کمک زوج ناباروری که همسایه آنهاست، اما سرپرستی کودکی را قبول کرده‌اند، متوجه این انتظار واهی می‌شوند. نمایشنامه دوم، روایت زن شوهری است که روز و شب را در انتظار به سر می‌برند و هر لحظه منتظرند تا شاید دیگری از در وارد شود. تا اینکه روزی پسری به سبب باران شدید به خانه آن دو پناه می‌برد و او خود نیز منتظر معشوقش است. پس از رسیدن آن دو و گفتگویی بین آنها، زن و مرد متوجه می‌شوند انتظارشان سوءتفاهمی بیش نبوده و بیست و دو سال انتظار بیهوده می‌کشیدند. سپس پسربچه‌ای وارد خانه و می‌شود و اعلام می‌کند که شاید آنها منتظر همین چند نفر بوده‌اند.

و در آخرین نمایشنامه این انتظار به‌گونه‌ای دیگر نمایان می‌شود. زن باردار می‌شود اما مرد این واقعیت را قبول نمی‌کند و می‌پندارد باروری او خیالی بیش نیست. حتی بچه به دنیا می‌آید و بزرگ می‌شود اما مرد پذیرای این واقعیت نیست.

رویکرد بینامتنی

(Intertextualité) یک مفهوم نظری در حوزه مطالعات ادبی و نقد ادبی است که به ارتباطات و ارجاعات متنی بین آثار مختلف اشاره دارد. این رویکرد بیان می‌کند که هیچ متن به‌تنهایی و مستقل از دیگر متون معنای خود را نمی‌یابد و همواره تحت‌تأثیر متون دیگر است. به‌عبارت‌دیگر، متن‌ها به یکدیگر اشاره کرده، آن‌ها را ارجاع می‌دهند، و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرند.

بررسی تطبیقی تئاتر پوچی غرب بر تئاتر معناباختگی در ایران

«تهیه و تنظیم :کیانا اسدی»

در ایران تئاتر معناباخته تحت‌تأثیر تئاتر ابزورد غرب شکل گرفت. «در انتظار گودو» اثر معروف ساموئل بکت، به بررسی مضمون انتظار واهی دو شخصیت می‌پردازد. از میان نویسندگان ایرانی، نادر ابراهیمی با نگارش مجموعه نمایشنامه‌ای با عنوان «وسعت معنای انتظار»، مضمون انتظار عبث را به نمایش می‌گذارد. قهرمانان تئاتر معناباخته معمولاً به طور مشترک اسیر ناامیدی، تنهایی و بحران هویت هستند. اما معنای انتظار به طبع در دو فرهنگ و جامعهٔ مختلف یکسان نیست. این پژوهش در پی آن است تا پوچی لحظه انتظار را در دو اثر غربی و شرقی، از خلال بررسی مفهوم انتظار در دو اثر، با رویکردی بینامتنی نشان دهد.

«در انتظار گودو» یکی از مهم‌ترین آثار ساموئل بکت است که اولین‌بار در سال ۱۹۵۲ منتشر شد. ولادیمیر و استراگون در یک روز بی‌پایان در مکانی خالی از زندگی، کنار یک درخت خشک ایستاده‌اند. آنها هر روز منتظر گودو هستند که قرار است برای ملاقات با آنها بیاید و زندگی‌شان را تغییر دهد، اما گودو هیچ‌گاه نمی‌آید. در طول نمایش، آنها در مکالمات مختلف و بازی‌های ذهنی با یکدیگر درگیر هستند و به‌نوعی به فلسفهٔ بی‌معنایی و پوچی زندگی می‌پردازند. در این زمان، باوجود این که انتظار برای گودو ادامه دارد، هیچ نشانه‌ای از آمدن او وجود ندارد و آنها نمی‌دانند که آیا او اصلاً وجود دارد یا نه. این اثر به‌صورت تراژیک سرگردانی انسان امروزی را به تصویر می‌کشد. انسانی که در عین ناامیدی و خستگی دست از امیدهای واهی نمی‌کشد و همواره منتظر منجی است.

«وسعت معنای انتظار» شامل ۳ نمایشنامه کوتاه با نام‌های:

۱- این‌سوی پرچین آن‌سوی پرچین

۲-نفس انتظار

۳-انتظار کور

تاریخچه و ابداع:

این مفهوم نخستین‌بار توسط جولیا کریستوا (Julia Kristeva)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسوی، در اوایل دهه ۱۹۶۰ معرفی شد. کریستوا که تحت‌تأثیر کارهای میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) بود، در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۶ منتشر کرد، از مفهوم بینامتنی صحبت کرد و آن را به‌عنوان یک رویکرد جدید در نقد ادبی معرفی نمود. کریستوا این ایده را از باختین گرفت که معتقد بود هر متن در واقع پاسخ به متون پیشین است و معنای خود را از روابط بین‌متنی می‌گیرد. کریستوا سپس این مفهوم را گسترش داد و نشان داد که هیچ متن به طور مستقل از دیگر متون ایجاد نمی‌شود و همواره متن‌ها در دیالوگ با یکدیگر هستند. تأثیر ادبیات اروپا بر ایران و بالعکس نیز به دنبال جستجو و درک ریشه‌های مشترک دو ملت و جریان‌های فکری تأثیرگذار بر دو فرهنگ انجام می‌گیرد. ادبیات‌تطبیقی نخستین‌بار در فرانسه آغاز شد، تا نشان دهد چگونه با انتقال این جریان‌ها از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، با شرایط تاریخی، جغرافیایی و فرهنگ و تمدن کشور جدید هماهنگ و بومی می‌شوند و با احساسات ملتی که پذیرای آنها هستند، پیوند می‌یابند. به کمک ادبیات‌تطبیقی می‌توانیم برای فهم اصالت یک سبک یا یک اثر تلاش کنیم. از این منظر می‌توانیم در ادبیات‌تطبیقی به محور بینامتنیت نزدیک شویم، چرا که بینامتنیت نیز به بررسی متون گذشته و تأثیر و شباهت‌های آن بر متن جدید می‌پردازد. پس از جنگ جهانی تئاتر ابزورد در اروپا پا گرفت و رفته‌رفته وارد ایران شد. در پژوهش حاضر با استفاده از نظریه بینامتنیت، به بررسی وجود اشتراک میزان اختلاف و نوع تأثیرپذیری دو اثر مورد مطالعه می‌پردازیمکهمان‌گونه که از عنوان اثر پیداست، در این نمایشنامه‌ها انتظار مضمون مشترک است، اما ابراهیمی مفاهیم متفاوتی از این مضمون ارائه می‌دهد. این سه نمایشنامه به تفکر درباره انتظار، شرایط انسانی و دگرگونی‌های درونی انسان‌ها در مواجهه با این وضعیت می‌پردازد. نادر ابراهیمی در این آثار سعی دارد نشان دهد که «انتظار» نه‌تنها یک حالت زمانی بلکه یک وضعیت روانی و فلسفی است که می‌تواند هم سازنده باشد و هم ویرانگر که بسته به نوع نگرش و درک هر فرد از آن دارد. بامطالعه دقیق دو اثر، بینامتن‌هایی دیده می‌شود که می‌توان آنها را در سه بخش مشترک **موضوعی**، **شخصیتی** و **موقعیتی** تقسیم‌بندی کرد.

موضوعی:

برجسته‌ترین مضمون دو اثر، انتظار است. ولادیمیر و استراگون و سایر شخصیت‌های نمایشنامه بکت همه در انتظار به سر می‌برند. انتظاری که فرصت هر چیزی را از آنها گرفته است. این انسان‌ها با امیدی واهی چشم‌به‌راه هستند تا کسی که حتی او را نمی‌شناسند وارد شود. همین اتفاق به‌گونه‌ای دیگر در مجموعه داستان ابراهیمی اتفاق می‌افتد. در این مجموعه، داستان‌ها حول محور باروری می‌گردد. اما در واقع بچه، میوه زندگی هر زوج است، آنها با داشتن بچه می‌توانند به جاودانگی دست و یابند. چرا که پس از مرگ از طریق این فرزند به زندگی ادامه می‌دهند؛ اما زوج‌های این مجموعه هیچ‌کدام نمی‌توانند این جاودانگی را از آن خود و باعث بقای نسل خود شوند؛ اما این که انتظار چگونه در دو اثر نمایان می‌شود و چه تغییراتی در آن مشاهده می‌شود موضوع اصلی این پژوهش است. هر دو نوع انتظار از زاویه دید نویسندگان غربی و شرقی نمایان گر ترس از مرگ و گذر زمان است. این انتظار در غرب، به‌صورت امیدی واهی برای منجی خود را نشان می‌دهد. شخصیت‌ها آن قدر سرگردان و خسته هستند که نویسنده توانسته است به‌خوبی این حس پوچی روزمرگی را به خواننده منتقل کند. اما نمود این حس پوچی در فرهنگ ایران متفاوت است. ابراهیمی برای این که به‌خوبی این حس را منتقل کند، بزرگ‌ترین نقطه‌ضعف وجودی انسان را انتخاب می‌کند. زندگی بدون بچه، پوچی را به‌خوبی به تصویر می‌کشد. .

شخصیتی

شخصیت‌های بکت به‌صورت جفت‌جفت به روی صحنه ظاهر می‌شوند، جفت‌هایی که در حقیقت مکمل یکدیگرند. استراگون و ولادیمیر به حضور یکدیگر نیازمندند، پوتزو ارباب و لاکی برده اوست. این مسئله بیانگر نیاز انسان به دیگری است. همین قالب شخصیتی برای ابراهیمی نیز به کار گرفته شده است. زن و مرد که در هر داستان به حضور یکدیگر نیازمندند. در داستان اول ابراهیمی زن و مرد همسایه جفت دیگر و بچه همسایه پیام‌آور محسوب می‌شود. در داستان دوم پسر جوان که منتظر دختر جوان است و آن دو نیز مکمل یکدیگرند و در نهایت هسته مرکزی نیز پسربچه‌ای که پیام‌آور و هدایت‌کننده است. در داستان پایانی اما این قالب تغییر می‌پذیرد.

نتیجه‌گیری

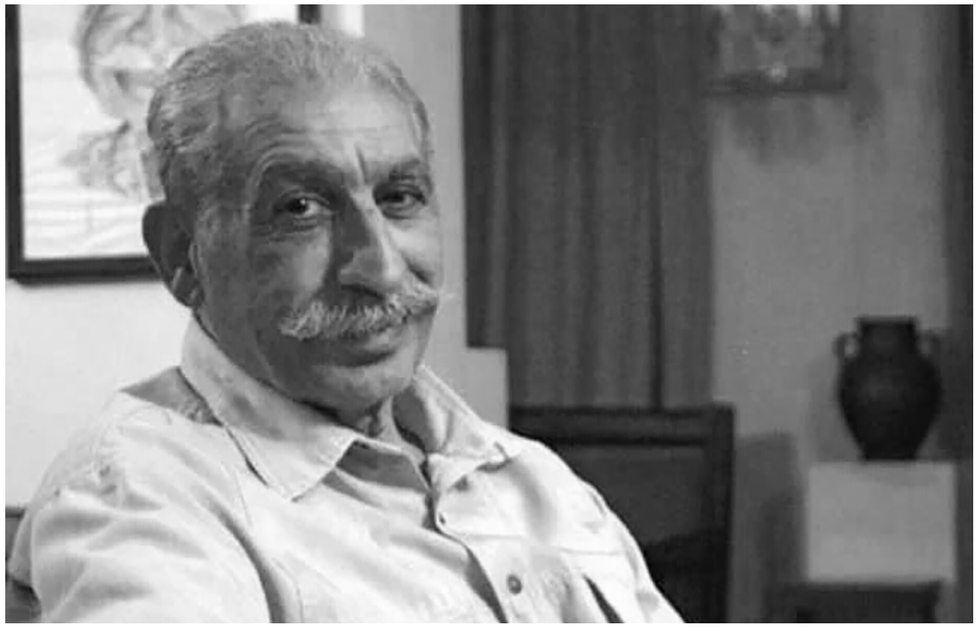
در ایـن پژوهـش، بـا اسـتفاده از نظریـه بینامتـنی و بـا تحلیـل بینامتن‌هـای موضـوعی، شـخصیتی و موقعیـتی، مفهـوم انتظـار از نمایشـنامه‌های «در انتظـار گـودو» اثـر بکـت و «وسـعت معنـای انتظـار» اثـر ابراهیـمی مـورد بـررسی قـرار داده شـد. همان‌طـور کـه پیش‌تـر ذکـر شـد، بینامتـنی به‌عنـوان رویکـردی بـرای شناسـایی شـباهت‌ها و تأثیرپذیری‌هـای خـودآگاه یـا ناخـودآگاه نویسـندگان از متـون دیگـر، بـه مـا کمـک می‌کنـد تـا ارتبـاط میـان دو اثـر را کشـف کنیـم و تحـولات مفهـومی آن‌هـا را درک کنیـم.

در خلال ایـن بررسی‌هـا، انتظـار در تئاتـر بکـت هنـوز دارای بُعـدی امیدبخش اسـت. بکـت هیـچ پاسـخ قطـعی بـه سـؤالات مطرح‌شـده در نمایشـنامه نمی‌دهـد، بلکـه چالش‌هـای ذهـنی را بـرای مخاطـب بـاقی می‌گـذارد. در اثـر بکـت، انتظـار همچنـان مفهـومی پـوچ و بی‌ثمر اسـت کـه باگذشـت زمان و تکـرار «فرداهـای بی‌ثمـر» بـه ذهـن خواننـده منتقـل می‌شـود. بااین‌حـال، چـون انتظـار در ایـن نمایشـنامه بـه طـور عینـی محقـق نمی‌شـود، خواننـده نمی‌توانـد پاسـخ واضـحی بیابـد و همچنـان در سـردرگمی بـاقی می‌مانـد.

امـا در نمایشـنامه‌های نـادر ابراهیـمی، تحـول و تغییـر در مفهـوم انتظـار مشـاهده می‌شـود. در هـر داسـتان ایـن اثـر، انتظـار بـه نحـوی متفـاوت و عینی‌تـری در نظـر گرفتـه می‌شـود، به‌طـوری کـه در نهایـت محقـق نمی‌شـود، ولی در هـر داسـتان نویسـنده به‌نـوعی راه‌حل‌هـایی را پیـش روی شـخصیت‌ها و انسـان‌ها قـرار می‌دهـد. ابراهیـمی بـا ایـن کار، معبرهـایی را بـه چشـم‌اندازهای جدیـد می‌گشـاید و بـه خواننـده ایـن امـکان را می‌دهـد کـه تفسیرهـایی از زوایـای مختلـف ارائـه دهـد. ایـن بـه معنـای گشـایش افق‌هـای جدیـدی بـرای تفکـر در مـورد انتظـار و زنـدگی اسـت.

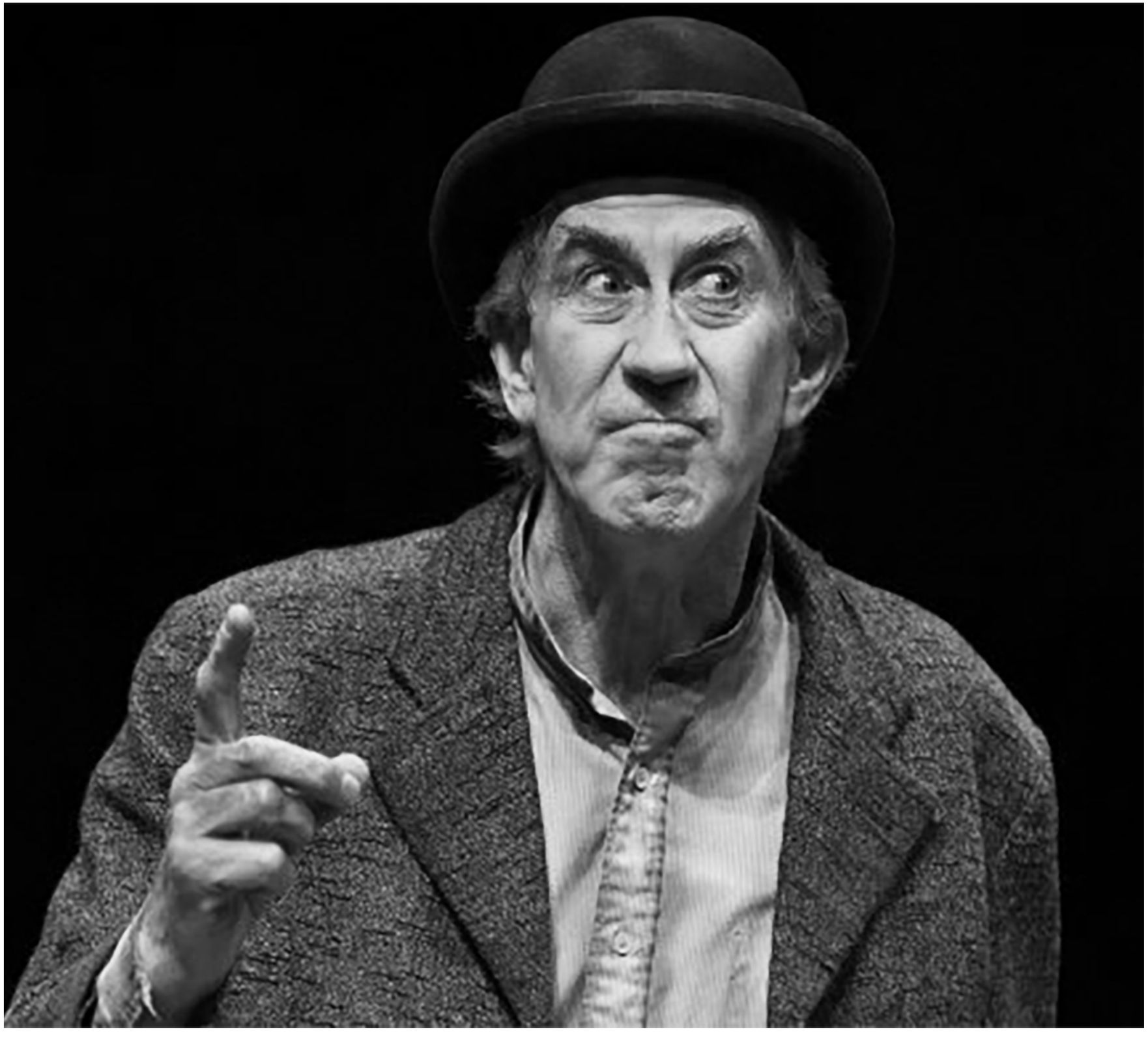
در نهایـت، هـر دو اثـر در انتظـار گـودو و وسـعت معنـای انتظـار بازتاب‌هـایی از زنـدگی انسـان‌ها در جهـانی بی‌معـنی و سـردرگم هسـتند. درحالی‌کـه انتظـار در اثـر بکـت بیشـتر به‌صـورت مفهـومی پـوچ و بی‌پاسـخ مطـرح می‌شـود، در آثـار ابراهیـمی بـه طـور ملموس‌تـری، انتظـاری کـه قـرار اسـت بـه نتیجـه برسـد، بـا راه‌حل‌هـایی بـه گشـایش‌هایی جدیـد تبدیـل می‌شـود. ایـن دو اثـر در واقـع نمایانگـر دو نـوع مختلـف از انتظـار هسـتند کـه یـکی در پی نهـایی نشـدن، همچنـان دغدغـه ذهـنی انسـان‌ها می‌شـود و دیگـری بـا گشـایش افق‌هـا، بـه انسـان امیـد می‌دهـد.

منابع:
En attendant Godot- Samuel Beckett
وسعت معنای انتظار- نادر ابراهیمی
Premier colloque international en littérature comparée, Français- Persan



موقعیتی:

در تئاتـر نـو صحنـه و عناصـر موجـود در صحنـه حائـز اهمیـت هسـتند. به‌طوری‌کـه در تئاتـر نـو صحنـه و عناصـر آن بـه کمـک متـن آمـده و بـه آن ارزش می‌بخشـد. صحنـه در انتظـار گـودو جـاده روسـتایی اسـت و تنهـا درخـت بی برگی وجـود دارد کـه در طـول داسـتان رشـد می‌کنـد. در مجموعـه نمایـش نامه‌هـای ابراهیـمی، موقعیـت داسـتان اول محـدود بـه فضـای کوچـکی نمی‌شـود، همچنیـن نویسـنده توصیـف زیـادی از صحنـه در اختیـار خواننـده قـرار نمی‌دهـد. مـرد یک‌بـار تلاش کـرد فضـا را بـرای خـود محـدود کنـد تـا بچـه همسـایه را نبینـد، امـا بـه او اجـازه ایـن کار را ندادنـد. ایـن اقـدام او را می‌توانیـم بـا تصمیـم بـه دار آویختـه شـدن اسـتراگون و ولادیمیـر مـورد مقایسـه قـرار دهیـم. آن دو بـرای فـرار از ایـن انتظـار حاضـر بـه خودکـشی شـدند، امـا نبـود طنـاب دار ایـن امـکان را از آنهـا سـلب کـرد. مـرد داسـتان ابراهیـمی بـرای فـرار از ایـن تـرس، تصمیـم گرفـت دیـوار پرچیـن را بـالا ببـرد تـا بچـه همسـایه را نبینـد، امـا در ییلاق ایـن امـکان وجـود نداشـت. صحنـه نفـس انتظـار طبقـه دوم یـک سـاختمان قدیـمی و زن و مـردی کـه بـه روی دو صنـدلی و بـدون هیـچ حرکـتی رو بـه پنجـره نشسـته‌اند. تغییـری کـه در طـول داسـتان بکـت انجـام می‌پذیـرد رشـد چنـد بـرگ درخـت در نمایشـنامه بکـت و در پایـان داسـتان نفـس انتظـار تغییـر زاویـه صنـدلی اسـت: و در "انتظـار کـور"، همـان صحنـهٔ داسـتان قبـل تکـرار می‌شـود. مـردی بـه روی صنـدلی روبـروی پنجـره نشسـته اسـت هیـچ عکس‌العمـلی بـه اتفاقـات اطرافـش نشـان نمی‌دهـد. تنهـا پویـایی ایـن صحنـه، پرت‌کـردن صنـدلی همسـرش اسـت بـه دلیـل آن کـه اظهـار می‌دارد کـه آن صنـدلی مخصـوص کـسی اسـت کـه منتظـر واقـعی اسـت و واقعیـت بـدون بچـه را می‌پذیـرد و نـه کـسی کـه توهـم بچـه دارد.



معمارِ جهانی بی‌معنا

«تهیه و تنظیم :امیرسالار مومنی»

بحث اصلی این است که ساموئل بکت در سه بُعد متفاوت به زبان حمله‌ور می‌شود و آن را از درون متلاشی می‌کند:

۱. زبانِ ادارکی در زمانِ حال
۲. زبانِ در زمینه‌ی دال‌ها
۳. شبکه‌ی متعارف استعاره‌ها

در ادامه، سعی خواهم کرد هر سه گزاره را از خلال واکاوی‌های زبانی و نازبان به شیوه‌ای دقیق مورد بررسی قرار دهم. تحلیل من نشان خواهد داد که چگونه بکت با فروپاشاندن ساختارهای زبانی و استعاری، نه تنها معنا را به تعویق می‌اندازد، بلکه امکان تثبیت آن را اساساً متوقف می‌کند و زبان را به میدانِ رخداد، بحران و لغزشِ معنا بدل می‌سازد.

بلکه پایانِ پرده نخست است. این روند در دو پرده تکرار می‌شود و تماشاگر یا خواننده را در چرخه‌ای معیوب از وقایع گرفتار می‌کند؛ چرخه‌ای که در حرکت دایره‌ای خود، گاه بالا می‌رود و در بازگشت به «آغاز»، تنها به ذهن رجوع می‌کند، بی‌آن‌که دستاوردی قابل‌اعتنا نصیب شود.

علت این بی‌حاصلی آن است که نویسنده بسترِ گسترده‌ی زمان را از مخاطب دریغ می‌کند و مانع می‌شود پایه‌های ثبتِ خاطرات در دل این بستر استوار گردد. نتیجه آن است که، در بازگشت به خاطرات، شخصیت و مخاطب خود را در میانه تلی از پوچی می‌یابند. بکت این گردونه را دوباره می‌چرخاند و پرده دوم را آغاز می‌کند؛ آغازی که هم ادامه پایان پرده اول است و هم تکرارِ آن. با پایان پرده دوم، گویی دوباره به پایان پرده اول رسیده‌ایم. این چرخه معیوب می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد.

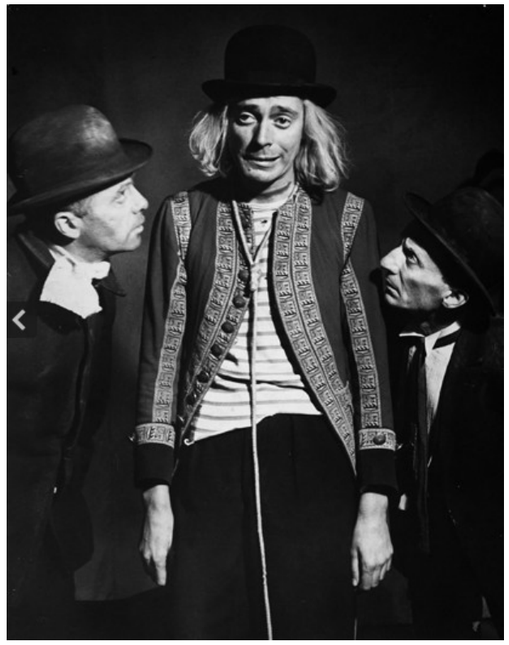
شگفت آن‌که این ساختار هولناک، همخوانی عجیبی با زندگی انسان مدرن دارد: روزهایی مشابه، کارهایی تکراری، گفتارهایی یکسان، و مکان‌هایی تغییرناپذیر. انسانی که دیگر زمان را درنمی‌یابد و در بحران «زمان‌زدگی» گرفتار آمده‌است. چنین انسانی نمی‌تواند خاطراتش را در بستر زمان ثبت و تثبیت کند و آن‌ها را به‌سرعت از دست می‌دهد. و انسانِ بی‌خاطره، چه می‌تواند باشد؟ در این نمایشنامه، استراگون چندین‌بار دچار فراموشی می‌شود

۱. زبانِ ادراکی در زمانِ حال

درک ما از حالیّتِ زمان، به مثابه‌ی ذهنی که در اکنون به تفکر و پردازش مشغول است، از رهگذرِ برخوردی آگاهانه و همه‌جانبه با زبان شکل می‌گیرد[1]. ما زمان را همچون بستری گسترده می‌فهمیم که در آن، وضعِ واقعِ جهان را از خلالِ آگاهیِ زبانی خود درک می‌کنیم و گونه‌های متنوعی از تجربه‌هایِ زبانیِ پیوندخورده با زمان را در آن بستر جای می‌دهیم[2]. نمونه‌ای روشن از این امر، خاطرات‌اند که از طریق زبان به یاد آورده می‌شوند و با آن، درکِ ما از زمان صورتی ملموس و ذهنی می‌یابد[3].

از این رو، مواجهه با متنی که از نیاکان یا نویسندگان پیشین بر جای مانده، ما را به گره‌گاه‌های زمان–زبانی پیوند می‌دهد؛ گره‌گاه‌هایی که در آن‌ها می‌توانیم خود را در فضای برساخته‌ی زبان بازیابیم، زمانِ جاریِ متن را تجربه کنیم و از تلاقیِ این دو واقعیت، سفری در زمان آغاز کنیم[4]. هرچه وضوحِ احضارِ دال‌های زبان برای بیانِ خاطره بیشتر باشد، پیوند ما با این گره‌هایِ زمانی نیز روشن‌تر و در دسترس‌تر خواهد بود. از همین رو، پژوهشگران بسیاری می‌کوشند از دل متون باستانی و کلاسیک، دیدگاه‌هایی تازه و ارزشمند برای پیوند دادن آن‌ها به تاریخ و وقایع کشف کنند[5].

اما اگر نویسنده این پیوند را بگسلد چه رخ می‌دهد؟ اگر «خطِ زمانی» درک‌شده‌مان گسسته شود و دیگر با تجربه‌ی زمان در جهان بیرون از متن سازگار نباشد چه خواهد شد؟ بکت به این گره‌های زمان–زبانی حمله می‌کند و آن‌ها را ویران می‌سازد ــ اما چگونه؟ پاسخ برای شما کمی پوشیده خواهد بود اگر نمایشنامه‌ی در انتظار گودو را نخوانده باشید!



ما در سیالیتی از زمان به‌سر می‌بریم که روایتِ دایره‌وار این نمایشنامه، با تکرارِ مکرر فراروی‌ها و دیالوگ‌های مشابه، پیوسته به نقطه‌ای نزدیک به آغاز بازمی‌گردد. این بازگشت، در ظاهر یک دور کامل به نظر می‌رسد، اما عملاً همان نقطه آغازین نیست،

بکت، به عمد، هر دو پرده را در تاریکی آغاز و در تاریکی پایان می‌دهد. در این لحظات، گره‌های زمان زبان از درون فرو می‌پاشند و دیالوگ‌ها و شخصیت‌ها در فضایی بی‌زمان و تکرارشونده شناور می‌شوند. در تئاتر بکت، روایت نیز، به تبعیت از دَوَرانی بودن زمان، همچون چرخی می‌چرخد و دوباره بر پله نخست خود می‌نشیند. حتی ترتیبِ ورودِ پرسوناژها، با اندکی ارفاق، در هر دو پرده یکسان است.
این چرخه، که با مهندسی دقیق طراحی شده، تلاشی است برای گشودن تک‌تک گره‌های زمان زبان؛ تلاشی برای آزاد کردن زبان از قید زمان و بِخشیدن هیئتی از ابدیت به آن. به همین دلیل، صحنه، شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و اَکت‌ها به بیماریِ «کلاسیک‌شدگی» دچار نمی‌شوند؛ زیرا بیرون از زمان ایستاده‌اند و می‌توانند در هر دوره‌ای، تازگی و طراوت خود را حفظ کنند.
ولادیمیر و استراگون، هم در دهه ۱۹۵۰ میلادی ـــ در لحظه آفرینش‌شان ـــ حاضرند، و هم در سال ۲۰۲۵ که این متن در حال پرداخت به آنان است. بودن‌شان فراگیر است، اما بی‌قرار؛ در چهره هر انسانی دیده می‌شوند، بی‌آن‌که خود چهره‌ای داشته باشند.

استراگون: مگر دیروز اینجا نیامدیم؟
ولادیمیر: ده نه ده، اشتباهت همین‌جا است.
استراگون: پس دیروز چه‌کار کردیم؟ [...]

استراگون: آخر کدام شنبه؟ تازه مگر امروز شنبه بود؟ شاید هم یکشنبه بود؟ یا پنجشنبه؟ [...]

استراگون درخت را نگاه می‌کند
استراگون: مگر دیروز نبودش؟
ولادیمیر: چرا، خوب هم بودش، مگر تو ندیدیش؟ [...]
استراگون: خواب دیده‌ای.
ولادیمیر: یعنی تو به کلی یادت رفته؟
استراگون: من این جوری‌ام، یا فورا یادم می‌رود یا هیچ وقت یادم نمی‌رود [...]
(ترجمه: نجف دریابندری)

ولادیمیر شمارش روزها را به درستی نمی‌داند و تاریخ برای او محو است:
ولادیمیر: این درخت دیروز لخت و پتی بود، حالا پر از برگ است.
استراگون: برگ؟
ولادیمیر: در ظرف یک شب.
استراگون: پس لابد بهار است.
ولادیمیر: می‌گویم در ظرف یک شب!
استراگون: من هم می‌گویم ما دیروز اینجا نبودیم. باز خواب دیده‌ای.
ولادیمیر: پس به نظر تو دیروز غروب کجا بودیم؟ [...]
(ترجمه: همان)

برای بکت، زبان کالایی در خدمت معنا نیست و حتی نقش حامل یا پیام‌رسان معنا را هم بر عهده ندارد. برعکس، این بکت است که خود را خادم زبان می‌داند ــ امری که در رمان‌هایش آشکارتر است، هرچند پرداختن به آن از حوصله این متن بیرون است. او با واژگونه‌سازیِ منطق نحوی (syntaxique) در بخش‌هایی از نمایشنامه و واژگونه‌سازیِ منطق معنایی (sémantique) در بخش‌های دیگر، دیالوگ‌ها را به درون زبان می‌راند[8]؛ به بیان دیگر، زبان به مثابه زبان برای زبان مطرح می‌شود.
وقتی نویسنده مسیر رشدِ معنایی و حرکتِ معنایی را متوقف می‌کند، زبان، معنای «زبان بودن» خود را در برابر ما می‌گذارد. اگر این مونولوگ‌ها یا دیالوگ‌ها لذتی در خود داشته باشند، این لذت نه از کشف معنا، بلکه از نوع رفتاری برمی‌خیزد که با خودِ زبان صورت گرفته است[9].

۲. زبان در زمینه‌ی دال‌ها

حمله بکت به بسترِ زمان زبان در همین‌جا متوقف نمی‌شود. او با بمبارانِ زمینه دال‌ها، مسیرِ دستیابی به هر مدلولی را مسدود می‌کند. بکت، با طرد هرگونه معناپذیری در دل متن، چنان پهنه‌ای وسیع برای حضور انواع تأویل‌ها و تفسیرها می‌گشاید که هیچ قطعیتی برای برداشتِ کامل و بی‌ابهام از هدف غایی یا پیام نمایشنامه باقی نمی‌ماند[6]. گویی هر بار که می‌کوشیم به معنایی متقن دست یابیم، آن معنا راه گریز خود را پیدا می‌کند و از دست می‌لغزد.
اما چگونه یک نویسنده می‌تواند تا این حد، حصول معنا را به تعویق اندازد؟ با ایجادِ تنش و بحران در سطح دال‌ها؛ از طریق تناقضات، پارادوکس‌های زبانی، و بی‌ثبات‌سازیِ نظامِ نشانه‌ای[7]. در این نمایشنامه، معنا هرگز قطعی نیست، بلکه همواره در حال تعویق و تغییر است. خواننده ناچار است پیوسته میان دال‌های معلق حرکت کند، بی‌آن‌که پایانی برای این حرکت متصور باشد. این روند تا آنجا پیش می‌رود که بکت، در بخشی از متن، نظام دال‌ها را به‌کل مخدوش و ویران می‌سازد.

مونولوگ لاکی:
نظر به وجود ذات باری، به استناد آثار علمای اعلام، از حیث هوهوهوهو، با یک من ریش‌سفید خارج از زمان و عاری از مکان، که از اوج اعلای عزت الهی و شوکت الهی و لکنت الهی ما را مشمول عنایت خود ساخته، به استثنای معدودی چند به دلایل نامعلوم که بعدها معلوم می‌شود، و رنج الهی را بر خود هموار کند، به اتفاق آنان که به دلایل نامعلومی که بعدها معلوم می‌شود، در بحر مشقت غوطه‌ور و در آتش عذاب شعله‌ور، چنان که اگر بر این منوال ادامه یابد [...]
(ترجمه: همان)

یا جایی دیگر، آن را در حصار تکرارهای بی‌معنا می‌اندازد:

استراگون: حالا چه کار کنیم؟
ولادیمیر: من چه می‌دانم؟
استراگون: بیا برویم.
ولادیمیر: ده نمی‌توانیم.
استراگون: چرا نمی‌توانیم؟
ولادیمیر: ده، منتظر گودو هستیم!
(ترجمه: همان این دیالوگ مرتبا در نمایشنامه تکرار می‌شود)

۳. شبکه‌ی متعارف استعاره‌ها

استعاره، از منظر این نمایشنامه‌نویس ایرلندی، نه وسیله‌ای برای زینت‌بخشیدن به متن و نه ابزاری برای افزایش غنای ادبی آن است. برای او، استعاره بیشتر به یک شوخیِ ساده و در عین حال پیچیده شباهت دارد. مواجهه بکت با استعاره، مواجهه‌ای معمولی نیست. پیش از هر چیز، باید بر سر یک پیش‌فرض به توافق برسیم: استعاره در بسترِ دال‌ها رخ می‌دهد و بخشی از همان بازی‌های زبانی است[10]؛ بازی‌هایی که همچون «کرم‌چاله»ای، از میان صفحات متنوع و پرشمارِ دال‌ها عبور می‌کنند و در عین حال، هم همه آن‌ها هستند و هم هیچ‌یک از آن‌ها.

ژاک دریدا با مفهوم تمایز (différance) نشان می‌دهد که معنا همیشه در تعویق است و دال‌ها به‌صورت نامحدود به دال‌های دیگر ارجاع می‌دهند. استعاره‌ها در این شبکه، صرفاً دال‌ها را به یکدیگر مربوط می‌کنند، زیرا مدلول نهایی همواره در تعویق است[11]. همچنین، ژاک لاکان در روانکاوی زبان‌محور خود نشان می‌دهد که ناخودآگاه ما از زنجیره‌ای پیوسته از دال‌ها ساخته شده است و استعاره‌ها به‌صورت ناخودآگاهانه در فرایند جانشینی (Substitution) یک دال به جای دال دیگر عمل می‌کنند[12]. در نمایشنامه‌های بکت، تنها اشاره‌ای ساده به یک ابژه کافی است تا ما را میان بی‌شمار دال معلق شناور سازد. هویج و شلغم در در انتظار گودو، درخت خشک در صحنه، رابطه‌ی پوتزو و لاکی، پوتین‌های استراگون، پسر بچه‌ی پیامبر، گمِ شدن ساعت ارباب و... همگی می‌توانند در ذهن هر خواننده یا بیننده به‌طور کاملاً شخصی ترجمه شوند. در اینجا، نویسنده‌ی ایرلندی دیگر تنها مؤلف و مفسر اقتدارگرای متن نیست؛ او کارش را انجام داده و «مرده» است. حالا هر ذهن پردازش‌گری که با متن مواجه می‌شود، آن را از نو به دنیای ترجمان‌های گوناگون می‌کشاند و هر خواننده، خود خالق متن می‌شود. قطعیتی در قرائت‌ها و برداشت‌ها به هیچ عنوان وجود ندارد، حتی اگر ساموئل بکت صریحاً بگوید: «منظور من این بود و آن نبود.»

اما پرسش اصلی باقی است: مراد از شبکه متعارف استعاره‌ها چیست؟ بکت چگونه به این بخش از زبان حمله می‌کند و این شبکه را منهدم می‌سازد؟ اصولاً شبکه در اینجا چه کارکردی دارد و به چه چیزی اطلاق می‌شود

استعاره‌ها، برخلاف تصور سنتی و ایستا، پدیده‌هایی زنده، سیال و دینامیک‌اند که در بستر زمان، تجربه و فرهنگ دگرگون می‌شوند و معناهای تازه‌ای می‌آفرینند[13]. در شبکه‌ی استعاری، هر استعاره نه تنها معنایی مستقل دارد، بلکه در پیوند با دیگر استعاره‌ها، بخشی از یک سازوکار تعاملیِ معناسازی است[14]. این پویایی سبب می‌شود که شبکه‌ی استعاره‌ها همواره در حال بازآرایی، گسترش یا حتی فروپاشی باشد؛ یک استعاره ممکن است در ورود به زمینه‌ای نو، معنایی تازه بیابد یا در مجاورت استعاره‌ای دیگر، بار معنایی‌اش تغییر کند. از این منظر، معنا نه محصول یک استعاره‌ی منفرد، بلکه حاصل کنش متقابل استعاره‌ها درون شبکه‌ای پیچیده است؛ شبکه‌ای که پیوسته خود را بازتعریف می‌کند و در تعامل با بافت فرهنگی، تاریخی و زبانی، لایه‌های معنایی تازه می‌سازد. درک این پویایی، راهی نو برای فهم پیچیدگی نظام‌های نشانه‌ای و مفهومی در متون و گفتمان‌های گوناگون پیش روی ما می‌گذارد؛ معنایی کاملاً واژگون نسبت به سنت‌های دینی و رمانتیک پیدا می‌کند. در بسیاری از سنت‌های پیشین، نور استعاره‌ای بود از حقیقت، روشنی، رستگاری و الهام؛ اما در رمان کامو، نور عنصری مزاحم، خفه‌کننده و بی‌رحم می‌شود. آفتاب سوزان صحرای الجزایر در صحنه‌ی قتل عرب، چشم مورسو را می‌زند، نفسش را می‌گیرد، ذهنش را از کار می‌اندازد و او را به ماشه کشیدن وامی‌دارد. این نور دیگر حاملِ معنا نیست؛ عاملِ انفعال است؛ نه تجلی حقیقت، که حذف سوژه از کنش اخلاقی است. در این‌جا، نور در شبکه‌ای از استعاره‌های تازه قرار می‌گیرد: گرما، تعلیق، بی‌تصمیمی، اضطرار و بی‌معنایی. همین شبکه است که کارکرد نور را از هدایت به گم‌گشتگی، از الهام به فشار فیزیکی، و از معنا به پوچی تغییر می‌دهد. این همان دینامیسم است که نشان می‌دهد استعاره‌ها در خلأ عمل نمی‌کنند، بلکه معناشان را از روابطی می‌گیرند که با دیگر استعاره‌ها و تجربه‌های متنی برقرار می‌کنند. اگر در بیگانه، شبکه‌ی استعاره‌ها دچار واژگونی و جابه‌جایی شده بود، در نمایشنامه‌ی در انتظار گودو، این شبکه اساساً متلاشی می‌شود. بکت تنها معنای استعاره‌ها را تغییر نمی‌دهد، بلکه امکانِ ترجمه و تثبیت معنا را به تعلیق درمی‌آورد. در این اثر، هیچ چیز به چیزی دیگر ارجاع نمی‌دهد؛ واژه‌ها در چرخشی بی‌پایان در خود می‌لولند؛ نشانه‌ها از دال به مدلول نمی‌رسند؛ و استعاره، پیش از آن‌که معنایی تولید کند، در سکوت یا تکرار فرومی‌پاشد.

در این فضا، همان‌طور که تری ایگلتون (Terry Eagleton) اشاره می‌کند، «معنا همیشه یک قدم عقب‌تر ایستاده است»[16]؛ و به تعبیر ژان-ژاک لوسِرکل (Jean-Jacques Lecercle)، زبان در آثار بکت «نه وسیله‌ی انتقال معنا، که خود میدانِ بحران معناست»[17]. در نمایشنامه‌ی در انتظار گودو، ساموئل بکت به جای تغییر ساده‌ی معنا، ساختار شبکه‌ی نشانه‌ای را از هم می‌گسلد و امکان حصول معنا را به تعلیق درمی‌آورد. به گفته‌ی دِریک اَتریج (Derek Attridge)، در آثار بکت، زبان به «رویدادی» بدل می‌شود که انسجام نشانه‌ای‌اش فرو می‌ریزد و خودِ اجرا (performance) برجسته می‌گردد، نه ارجاع ثابت دال‌ها[18]. همین‌طور کاترین بلسی (Catherine Belsey) در Poststructuralism: A Very Short Introduction نشان می‌دهد که در چشم‌انداز پساساختارگرایانه، فرایند تولید معنا در متون ادبی چون بکت متوقف می‌شود و تمرکز بر کنشِ آنی زبان قرار می‌گیرد، نه محتوای واژگانی‌اش[19].

در این‌جا، استعاره نه‌تنها در شبکه‌ای از معنا عمل نمی‌کند، بلکه با شکست آن شبکه، به ابزار افشای فقدان معنا بدل می‌شود. چیزی گفته می‌شود، اما نه برای اشاره، بلکه برای دوام آوردن؛ برای پر کردن زمان، برای نرسیدن. این‌گونه، بکت نه فقط علیه معنا، بلکه علیه امکان ایجاد شبکه‌ی معنا می‌نویسد.

در پایان، می‌توان گفت که در در انتظار گودو، ساموئل بکت «شبکه‌ی متعارف استعاره‌ها» را نه صرفاً واژگون می‌کند، بلکه اساساً متلاشی می‌سازد و با این کار امکان تثبیت معنا را به تعلیق درمی‌آورد. در این نمایشنامه، استعاره‌ها پیش از آن‌که به دال‌های مشخصی ارجاع دهند، در چرخشی نابهنگام می‌شکنند و مخاطب را در فضای بی‌معنایی محض رها می‌کنند. نتیجه این است که معنا هرگز به متن «نمی‌چسبد»؛ بلکه خودِ زبان به‌مثابه‌ی رخدادی روبه‌رو می‌شود که تنها از طریق بازی‌های بی‌پایانش می‌توان آن را تجربه کرد، نه فهمید. همان‌طور که تری ایگلتون یادآور می‌شود، «تعیین‌پذیری است که می‌کُشد»[20]؛ بکت اما با نابود کردن بسترهای استعاری و زبانی، اصرار دارد زبان را به حالتی بازگرداند که در آن هر «ثبات»ی محکوم به زوال است و معنا همچون سایه‌ای همیشه در پی گفتمان عقب می‌ماند. با این کار، بکت نشان می‌دهد که می‌توان علیه ثبات معنا نوشت و هنوز زبانی زنده داشت؛ زبانی که در آن هم نوشتن و هم خواندن، معنای خود را در پیوند با بحران‌ها و فروپاشی‌های درونی‌اش بازمی‌یابند. از این منظر، نمایشنامه‌های بکت بیش از آن که متونی برای «تعبیر» باشند، آزمون‌هایی‌اند برای سنجش مرزهای زبان و چگونگی حضور معنا در میانه‌ی گسست و شکاف. و در نهایت می‌توان به این شکل نتیجه گرفت که معنا هرگز به بند نمی‌افتد؛ هیچ‌گاه به «ثبات» نمی‌رسد و همواره در حال لغزش، تعلیق و شکست باقی می‌ماند. بکت نه‌تنها زبان را از درون می‌شکند، بلکه ساختارهای بنیادینی که امکان تولید معنا در زبان را فراهم می‌کنند، دچار گسست می‌سازد. او با فروپاشاندن دستگاه‌های معنایی تثبیت‌شده، راه را برای تجربه‌ای رادیکال از زبان و نوشتار می‌گشاید که در آن، معنا نه هدف، که فرآیندی ناتمام، لغزنده و حتی دردناک است

1. Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. London: Routledge & Kegan Paul, 5.6§ .1961.
Heidegger, Martin. “Building, Dwelling, Thinking.” In Poetry, Language, Thought. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, ,1971 146.

2. Derrida, Jacques. Of Grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 158 ,1976.
Lacan, Jacques. Écrits: A Selection. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton, 45 ,1977.

3. Kristeva, Julia. Time and Sense: Proust and the Experience of Literature. New York: Columbia University Press, 75 ,1998.

4. Heidegger, Martin. Being and Time. New York: Harper & Row, 437 ,1962.
Barthes, Roland. Image-Music-Text. Edited by Stephen Heath. London: Fontana, 146 ,1977.

5. Lacan, Jacques. The Ethics of Psychoanalysis (Seminar VII, 1960–1959). Edited by Jacques-Alain Miller, translated by Dennis Porter. New York: Norton, 223–212 ,1997.

6. Heidegger, Martin. Poetry, Language, Thought. New York: Harper, ,1971 206.

7. Derrida, Jacques. “Différance.” In Margins of Philosophy. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 27–1 ,1982.

8. Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Language. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 45 ,1984.

9. Barthes, Roland. The Pleasure of the Text. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 6–4 ,1975.

10. Jakobson, Roman. “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.” In Language in Literature, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, 114–95. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

11. Derrida, Jacques. “Différance.” In Margins of Philosophy. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 27–1 ,1982.

12. Lacan, Jacques. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton, 157–154 ,1998.

13. Ricoeur, Paul. The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. Translated by Robert Czerny. Toronto: University of Toronto Press, 238–233 ,1977.

14. Lakoff, George, and Mark Johnson. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 60–55 ,2003.

15. Ricoeur, Paul. The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. Translated by Robert Czerny. Toronto: University of Toronto Press, 245–238 ,1977.

16. Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 127 ,1996.

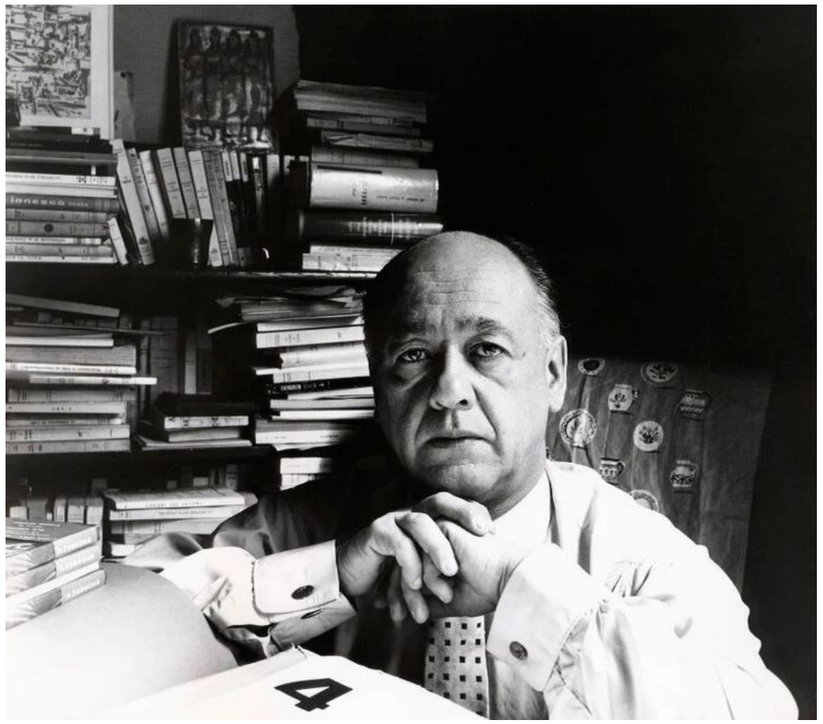
17. Lecercle, Jean-Jacques. Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature. London: Routledge, 176–174 ,1994.

18. Attridge, Derek. Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce. Ithaca, NY: Cornell University Press, ,1988 175–172.

19. Belsey, Catherine. Poststructuralism: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 46–42 ,2002.

20. Eagleton, Terry. The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell, 86 ,1996.

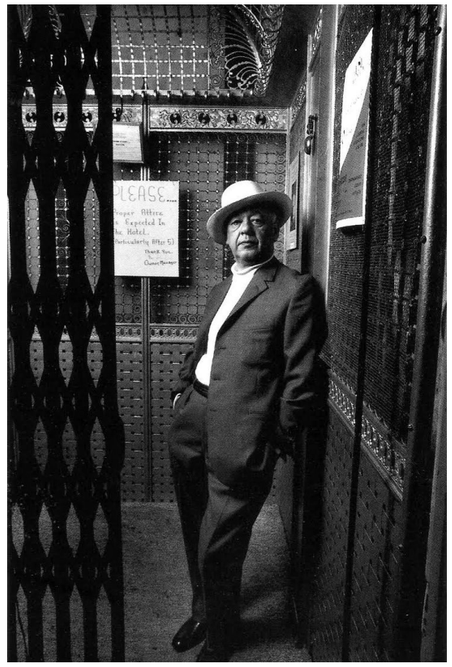
دکتـرای حقـوق در سـال ۱۹۱۱، تـا پایـان جنـگ جهـانی اول در بخارسـت بـه عنـوان بـازرس امنیـت مشـغول بـه کار شـد. مـادرش تـا سـال ۱۹۱۷ اقامـتی طـولانی در پاریـس داشـت و



یونسـکو از دوران نوجـوانی، بـه مخالفـت بـا پـدر تندخـو، خشـن و جاه‌طلـب خـود پرداخـت. پـدرش کـه جاه‌طلـب و فرصت‌طلـب بـود، گاهی عشـق نشـان می‌داد و گاهی تحقیـر. در طـول زنـدگی‌اش، یونسـکو در برابـر نظام‌هـای مختلـف حکومـتی رومـانی، از جملـه پادشـاهی، فاشیسـم و استالینیسـم، اعتـراض داشـت. بـا ظهـور داداییسـم و سوررئالیسـم، یونسـکو مشـتاقانه بـه مطالعـه و پیـروی از چهره‌هـای اصـلی ایـن

یونسـکو در آن سـال‌ها در مزرعـه‌ای در لاشـپل انتنـز، مـکانی روسـتایی کـه برایـش هماننـد بهشـت گمشـده بـود، اقامـت داشـت.

مکاتـب یعـنی تریسـتان تـزارا، آنـدره برتـون و پـل الـوار پرداخـت. اولیـن و آخریـن مجموعـه شـعر او بـه زبـان رومانیـایی بـا نـام «مرثیه‌هـایی بـرای موجـودات کوچـک» در سـال ۱۹۳۴ منتشـر شـد کـه تحـت تأثیـر سـمون ژم و مترلینـک بـود. در دهـه ۱۹۴۰، یونسـکو بـه فعالیـت مطبوعـاتی در وزارت تبلیغـات رومـانی پرداخـت. پـس از آن، بـه فرانسـه مهاجـرت کـرد و بـه همـراه همسـرش رودیـکا بوریلانـو در دانشـگاه بـا هـم آشـنا شـد. وی



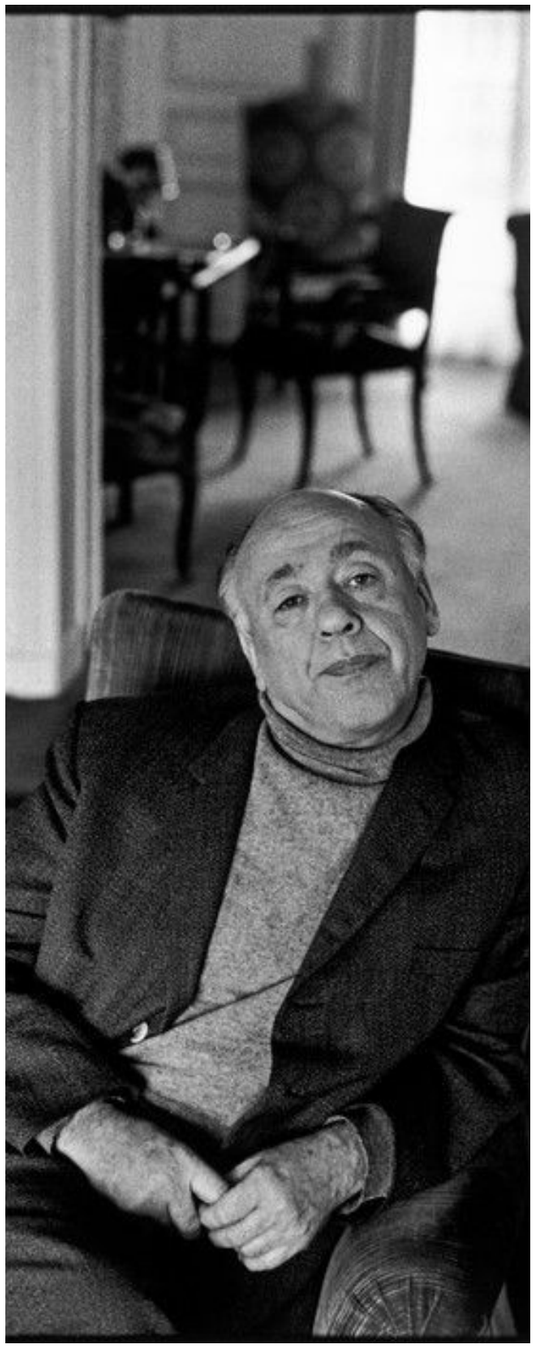
اوژن یونسکو

(۱۹۰۹_۱۹۹۴)

فرهنگ نویسندگان بزرگ زبان فرانسه
دنیس راجرـوسلین
فلیپ هامون
«ترجمه باران سلیمی نژاد»

اوژن یونسـکو نمایشـنامه‌نویس و شـاعر رومانیایی‌تبـار بـود. او در سـال ۱۹۰۹، در ۲۶ نوامبـر، در شـهری بـه نـام سلاتینـا، واقـع در ۱۵۰ کیلومتـری غـرب بخارسـت، از پـدری به نـام اوژن و مـادری بـا اصالـت فرانسـوی بـه نـام تـرز اپیـکار متولـد شـد. معمـولاً سال تولـد وی را ۱۹۱۲ ذکـر می‌کننـد کـه اشـتباهی نـاشی از «خودنمـایی» یونسـکو اسـت. او پـس از خوانـدن مقالـه‌ای از منتقـد ژان لومارشـان، کـه در دهـه پنجـاه ظهـور نسـل جدیـدی از نمایشنامه‌نویسـان جـوان ماننـد سـاموئل بکـت را تبریـک گفتـه بـود، خـود را جوان‌تـر جلـوه داد.

یونسـکو ماننـد تریسـتان تـزارا، میرچـا الیـاد، امیل سیوران و اسـتفان لوپاسـکو حرفـه خـود را در رومـانی آغـاز کـرد و پـس از بـه شـهرت رسیـدن، در همـان کشـور کار خـود را بـه پایـان رسـاند. در دوران کـودکی، او پـس از یادگیـری زبـان رومانیـایی، در دبیرسـتان ارتدوکـس سـنت سـاوا حضـور یافـت و پـس از دریافـت دیپلـم، در رشـته ادبیـات تحصیـل کرد کـه بـه او امکان تدریـس می‌داد. وی در سـال ۱۹۳۴ مـدرک کاپاسیتـه زبـان فرانسـه را دریافـت کـرد. پـدرش پـس از دریافـت



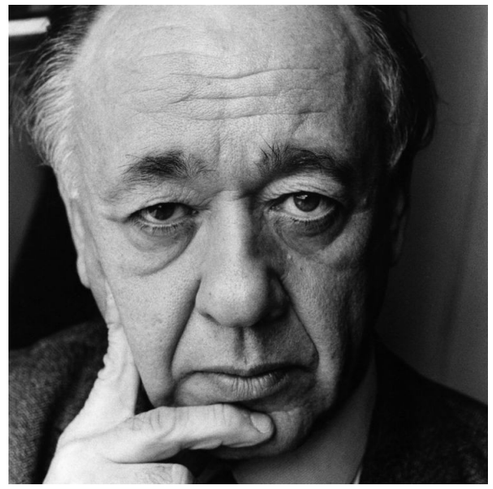
در دانشگاه به بحث‌های پرشور با استادان و همکلاسی‌های خود پرداخت و به عنوان یک معترض افراطی شهرت یافت. یونسکو پس از جنگ جهانی دوم در پاریس ساکن شد و در سال ۱۹۵۰ نمایشنامه «آوازخوان طاس» را از نسخه رومانیایی به فرانسه ترجمه و اقتباس کرد که البته در ابتدا موفقیتی کسب نکرد. اما بعدها نمایشنامه‌هایی مانند «کرگدن» (۱۹۵۹)، «شاه می‌میرد» (۱۹۶۰) و «درس» (۱۹۵۱) او را به شهرت جهانی رساندند. تئاتر یونسکو غالباً شامل مضامینی چون همرنگی با جماعت، دگماتیسم، زبان، رابطه زوجین، حس گناه، مرگ، انزوا، رویاپردازی، ایدئولوژی و قدرت، جستجوی معنوی و طنز تلخ زندگی انسانی است. او هرگز تفاوت دقیق میان کمدی و تراژدی را نیافته بود و نمایش‌هایش ترکیبی از خشونت، طنز و تفکر انتقادی هستند . آثار او همراه با تکنیک‌هایی مانند فروپاشی زبان، گسست لحن، دگردیسی و تقابل چندلایه نمایشی، فضایی نو و متفاوت در تئاتر پس از جنگ ایجاد کردند. یونسکو به همراه ساموئل بکت و دیگران، تئاتر را از نو ساخت و تأثیر زیادی بر نمایشنامه‌نویسی مدرن گذاشت.
او همچنین شاعر، منتقد و نویسنده داستان‌های کوتاه و مقالات فرهنگی بود. آثارش به بیش از سی زبان ترجمه شده و تأثیر عمیقی بر ادبیات و تئاتر جهان گذاشته است. اوژن یونسکو، این دلقک اندوهگین و عارف، شاهزاده پوچی و به سخره گرفتن، در ۲۸ مارس ۱۹۹۴ در پاریس درگذشت.

lonesco Eugène (1994-1909)

Le Robert des grands écrivains de langue française
coécrit par Denis Roger-Vasselin et Philippe Hamon

Eugen lonesco - tel est son nom d'origine— est l'un des représentants de la diaspora roumaine, qui, comme Tristan Tzara, Mircea Eliade, Emil Cioran et Stéphane Lupasco, débutèrent leur carrière en Roumanie et la terminèrent dans leur pays d'adoption après avoir accédé à la célébrité. Il est né à Slatina le 26 novembre 1909, à 150 km à l'ouest de Bucarest, d'un père également prénommé Eugen et d'une mère d'origine française, Thérèse Ipcar. On situe généralement sa naissance en 1912. L'erreur s'explique par la « coquetterie » d'un lonesco affabulateur qui se rajeunit après avoir lu un article du critique Jacques Lemarchand saluant, à l'aube des années cinquante, l'avènement d'une nouvelle génération de jeunes dramaturges parmi lesquels il figurait aux côtés de Beckett. Nous connaissons assez bien les méandres de la vie et de la carrière d'un auteur ayant un penchant pour la confidence et une prédilection pour l'introspection et le journal intime. Il suffit de consulter « Printemps 1939» (La Photo du colonel, 1962), Journal en miettes (1967), Présent passé, passé présent (1968), Souvenirs et dernières rencontres (1986), La Quête intermittente (1987) et les entretiens qu'il a accordés aux chroniqueurs et aux exégètes (notamment au poète Claude Bonnefoy et au Canadien Gilbert Tarrab), et les travaux de divers chercheurs dont Gelu lonesco, Ecaterina Cleynen-Serghiev et Gilles Plazy, auteur d'une histoire un tantinet romancée de l'œuvre (Eugène lonesco, 1994). Signalons enfin notre édition critique du Théâtre complet publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1991.

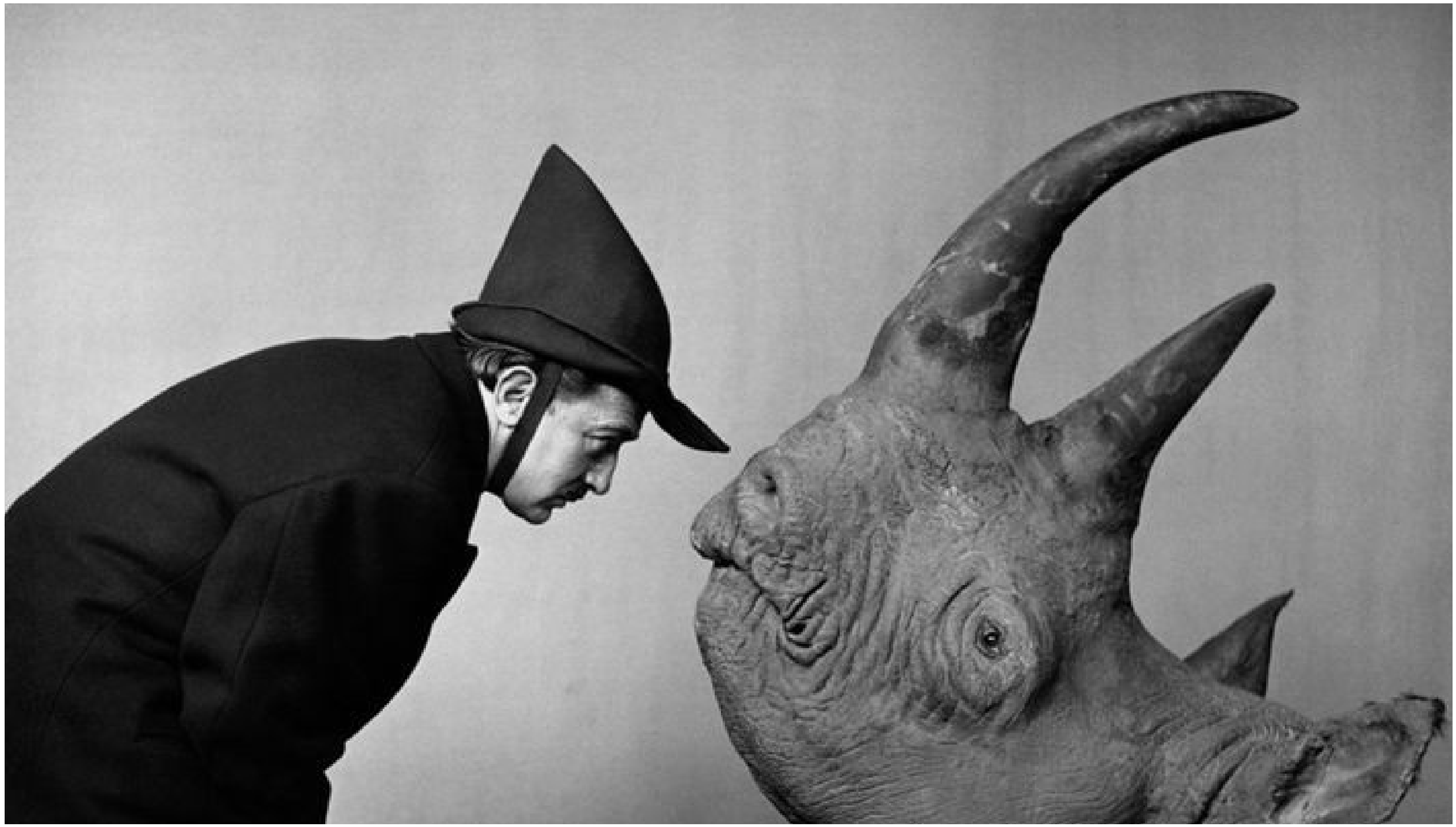
C'est en 1911 que les parents d'lo-nesco s'installent à Paris. En 1916, son doctorat en droit achevé, son père rentre à Bucarest, où il assume les fonctions d'inspecteur de la sûreté, avant d'exercer son métier d'avocat une fois la guerre ter-minée. Sa mère reste à Paris jusqu'en 1922 avec ses deux enfants qui feront toutefois un séjour prolongé dans une ferme en Mayenne, à La Chapelle-Anthe-naise, de 1917 à 1919; séjour heureux, loin d'une mère de nature inquiète, dans un lieu champêtre qui restera pour Ionesco synonyme du paradis perdu. C'est sur ces lieux mythifiés que le réalisateur Heinz von Cramer tournera la plus grande partie du film intitulé La Vase (vers 1971), écrit et interprété par lonesco lui-même. Après avoir appris le roumain, fréquenté le lycée orthodoxe Saint-Sava et obtenu son baccalauréat, le jeune Ionescu entreprend une licence de lettres qui le conduit à la capacitate en français (1934), diplôme lui donnant accès à l'en-seignement. C'est à l'université qu'il rencontre sa future femme, Rodica Buri-leanu, fille du directeur d'un journal influent, Ordinea («L'Ordre ») et qu'il s'engage dans des joutes oratoires avec son professeur d'esthétique, qu'il contredit systématiquement pour le plus grand plaisir de ses condisciples. Il acquiert alors une réputation de contestataire outrancier et original. En fait, la contesta-tion, il l'a vécue dès l'adolescence en s'opposant à un père irascible, violent, étroit d'esprit, arriviste et opportuniste tout au long de sa carrière, qui épousa la cause des divers régimes qui se succédè-rent en Roumanie : royauté, fascisme, sta. linisme; père haï plutôt qu'aimé, méprise plutôt qu'admiré, qui sans vergogne avait eu recours à des faux pour obtenir le divorce et la garde des enfants.



La contestation, c'est toute l'époque qui la vit, avec l'éclosion du dadaïsme et du surréalisme, dont lonesco découvre avec plaisir les principaux représentants : Tzara, Breton, Soupault, Crevel, qu'il lit avidement. Pourtant son premier, et der. nier, recueil de poésie, Elégies pour êtres minuscules (1931), assez médiocre, publié en roumain, porte l'empreinte de Samain, de Jammes et de Maeterlinck Trois ans plus tard, en 1934, il publie Non (éd. franç., Gallimard, 1986), recueil d'articles percutants consacrés à des écrivains roumains, dont le jeune Mircea Eliade, orientaliste et romancier, chef de file de la nouvelle génération. Il croise le fer avec les célébrités d'alors, affectionnant le paradoxe, les formules brillantes et cocasses, la « virtuosité dans l'art de la contradiction », le sarcasme et la loufo-querie. lonescu apprécie déjà « l'extraor-dinaire, élément essentiel de toute œuvre de valeur ». Cet essai, qui obtient un succès de scandale escompté et le prix des Éditions des Fondations royales, laisse pressentir l'auteur de La Cantatrice chauve (1950), de Notes et contre-notes (1966 ,1962) et les polémiques avec les critiques français des années 1980-1950. Dans la même veine contestataire, Ionescu, qui enseigne à Cernavoda, consacre à Victor Hugo une série d'articles caustiques et drôles, qu'il compte réunir en volume; Victor Hugo vu comme l'emblème de l'autorité idolâtrée de l'Es-tablishment français, de l'éloquence facile et creuse, du règne de la grandeur factice et du paraitre (Hugoliade, trad Dragomir Costineanu, Gallimard, 1982). Mais la montée en puissance de la Garde de Fer, la métamorphose de son entourage en fascistes (l'une des sources de Rhinocéros, 1960) l'inquiètent au point qu'il veut quitter la Roumanie.

L'occasion se présente en 1938, lorsqu'il obtient une bourse de doctorat pour préparer une thèse sur « le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelai-re», thèse jamais achevée, ni sérieusement commencée, mais qui lui permet de s'installer à Paris où il fréquente le groupe de la revue Esprit, donc du per-sonnalisme.Après un retour forcé en Roumanie (1942-1940), il s'installe à Marseille, exerçant les fonctions de secrétaire de presse du ministère roumain de la Propagande auprès du gouvernement de Vichy. Il traduit, avec larie Voronca et Jean Tortel, quatre poèmes de Lucien Blaga pour Les Cahiers du Sud puis, avec Gabrielle Cabrini, Le Père Urcan de Pavel Dan (Jean Vigneau, 1945). Sa seconde carrière littéraire commence au début des années cinquante. Une ébauche de La Cantatrice chauve, traduite et adaptée de la version roumaine (L'Anglais sans professeur) est mise au point et jouée le 11 mai 1950 au Théâtre des Noctambules, dans une mise en scène de Nicolas Bataille. La pièce n'obtient aucun succès, même si elle plaît à Breton et à Soupault, qui y reconnaissent une inspiration surréaliste, à Queneau et à Jacques Lemarchand qui, plus tard, préfacera le tome I du Theâtre, chez Gallimard où il est lecteur. Le succès viendra ultérieurement : puisque de 1957 à ce jour (1997), La Cantatrice chauve et La Leçon sont jouées quotidiennement au Théâtre de La Huchette.Membre du Collège de ‹Pataphysique, auteur comique et caustique, lonescu, devenu lonesco, écrit d'abord des pièces qui rejettent le théâtre de tradition et le théâtre engagé et mettent en œuvre la parodie, la satire, la caricature ou le non-sense : La Leçon (1951), Jacques ou la soumission (écrite en 1950, créée en 1955) et sa suite L'avenir est dans les œufs (1951, créée en 1957). Mais, qu'on ne s'y trompe pas, le comique s'accompagne de dérision; le rire grince et traduit un malaise, un dégoût pour le confor-misme, pour la société et l'absurdité de ses normes, et s'allie même au tragique, comme dans Les Chaises (1952). Dans la tradition de l'avant-garde et du surréalisme dont il se réclame, dynamiteur des conformismes et des autorités, l'auteur pratique les jeux avec la logique et l'illogique dont la langue fournit une composante privilégiée. Bientôt, dans le climat idéologique des années cinquante, le marxisme et le brechtisme gagnent une partie de l'intelli-gentsia. Farouche antistalinien, lonesco,qui flaire un danger semblable à celui qu'il connut dans les années trente en Roumanie lors de la montée du fascisme, prend part aux controverses, rompt avec son ami Adamov séduit par le marxisme, et ridiculise Roland Barthes et Bernard Dort (mais aussi Jean-Jacques Gautier, critique au Figaro) dans L'Impromptu de l'Alma (1956). Il se trouve bientôt amené à imaginer un porte-parole, Bérenger, sorte de Candide moderne aux allures chaplinesques, qui met en question le monde, la société et la condition humaine. En témoignent des pièces comme Tueur sans gages (1959), Rhinocéros (1960-1959), cette dernière écrite contre le fascisme et le stalinisme, Le roi se meurt (1962) et Le Piéton de l'air (1963). Par ces œuvres, lonesco acquiert une réputation d'auteur classique qui a pris ses distances avec l'avant-garde dont il préserve cependant le ferment nova-teur. Il se pose également en juge de l'Histoire, dont il dit : « C'est du mauvais théâtre. L'Histoire est bête et vulgaire, elle est le déchaînement des passions les plus sordides, les plus trompeuses. » Et d'ajouter en une autre occasion : « Les passions politiques sont la déchéance et la honte de l'humanité, sa médiocrité et sa bêtise» (Le Figaro, 30 septembre 1976). Aussi ne s'étonne-t-on pas de lire sous la plume de cet anti-conformiste invétéré des déclarations comme celle-ci :« Je me suis toujours méfié des vérités collectives.» On comprend donc sa méfiance envers les intellectuels-rhinocé-ros, de gauche ou de droite, férus de beaux et grands systèmes qui, en prati-que, engendrent l'absurde et la tyrannie, son aversion pour Marx,

Nietzsche, Brecht et Sartre, et son admiration pour Boris Pasternak et Vaclav Havel. Ses héros, les successeurs de Bérenger— Jean dans La Soif et la faim (1966) et Voyages chez les morts (1980), le Personnage dans Ce formidable bordel ! (1973), le Premier Homme dans L'Homme aux valises (1975) —, se détournent donc de « l'engagement ». Caractérisés par une volonté implicite de distanciation semblable à celle de K., Roquentin ou Meur-sault, ils perçoivent le monde avec recul.Exemptés du regard aveugle de l'habi-tude, ils voient avec l'œil neuf de l'étran-ger, enfants de l'absurde ou de la desillusion en quete de spiritualité, comme l'auteur lui-même, refusant un futur sans avenir. Marqué par son éducation catholique et orthodoxe et par la vision bouddhiste de l'existence, lonesco cherche une transcendance. En témoignent son dernier journal, La Quête intermittente (1987) et, dans son théâtre, l'image récurrente de l'envol ou de l'illumination mystique, signe d'une accession à la spiritualité. Mais quand la transcendance prend un malin plaisir à se dérober, des images négatives surgissent : ténè-bres, boue (voir le scénario La Vase), matérialité, pesanteur ou vide. L'œuvre oscille donc entre deux pôles: « Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pieces : tantôt l'un, tantôt l'autre prédo-mine, tantôt ils s'entremêlent. » Cette dualité de point de vue et de tonalité se maintient meme dans le domaine de la metaphysique. A preuve la dernière déclaration significative (1991) de l'auteur : « Je cherche Dieu, c'est une préoccupation permanente. Je n'arrive pas à croire, en voulant croire cependant. » Il écrivait déjà dans Le Blanc et le noir (1981) : « Peut-être suis-je moi-même unincroyant plein de foi. » En résumé, vu globalement, le théâtre d'lonesco a pour thèmes principaux les conformismes et les dogmatismes, le lan-gage, le couple, la culpabilité, la mort, l'enfermement, l'onirisme, l'idéologie et le pouvoir, la quête spirituelle et le tragicomique de la condition existentielle. Sur ce dernier point, l'auteur affirme d'ailleurs n'avoir jamais compris « la différence que l'on fait entre comique et tragique» car « pour l'esprit critique moderne, rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout à fait à la légère » Mais cela ne l'empêche nullement de radicaliser la forme dramatique, «pousser tout au paroxysme », de « faire un theâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique». Le théâtre apparaît donc comme un art du superlatif, servi par ses techniques de pré-dilection: la recherche de l'insolite et de l'extraordinaire ancré dans la réalité quo-tidienne, l'activité ludique, la désarticulation du langage et les ruptures de ton, l'image matérialisée, la métamorphose, la proliferation, le contrepoint, l'accéléra-tion du tempo, le paroxysme, l'étonnement profond, nail mais lucide devant l'existence, le recours aux archétypes ainsi qu'aux mythes. On retiendra aussi qu'avec Beckett et quelques autres, lonesco rénova le théâtre de l'après-guerre en faisant de la scène, comme l'exigeait Artaud, un lieu physique, où « les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même » doivent être matérialisés, « car tout sert à exprimer, à signifier ». En cela, il fut remarquablement servi par des metteurs en scène tels que Jacques Mauclair, Jean-Louis Barrault et Jorge Lavelli. Homme de théâtre principalement, mais aussi poète et critique, lonesco a également publié un roman, Le Solitaire (1973), des nouvelles qui pour la plupart servirent d'ébauches a ses pièces, des contes pour enfants, des journaux inti-mes, des articles consacrés à la politique, à la culture et au théâtre, rassemblés en volumes (Antidotes, 1977; Un homme en question, 1979), les dialogues d'un manuel de français, des scénarios, un ballet et un livret d'opéra (Maximilien Kolbe, inédit), ainsi que des ouvrages et des articles sur la peinture.
Bref, son œuvre est une œuvre carrefour qui marqua son temps et qui est traduite en une trentaine de langues.



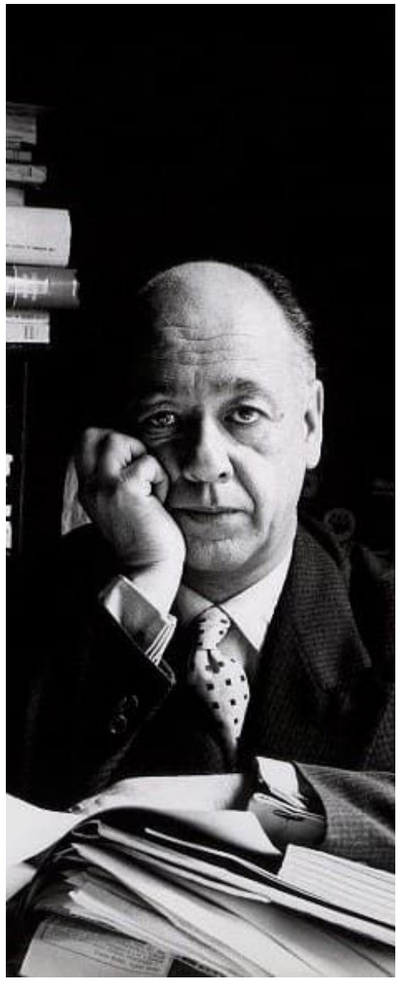
Clown triste et mys-tique, prince de l'absurde et de la déri-sion, Ionesco est l'un des maîtres et des enfants terribles de notre époque. Il est mort à Paris le 28 mars 1994.

نمی‌توانند روان‌شناسی داشته باشند؛ چون آن‌ها بی‌معنی و مضحک هستند. در دنیایی که همه مدام همان چیزها را تکرار می‌کنند، همان شعارها را می‌گویند و تظاهر می‌کنند که شبیه به هم فکر می‌کنند، شخصیت‌ها نمی‌توانند هیچ‌گونه روان‌شناسی‌ای داشته باشند، چون در حقیقت فکر نمی‌کنند. این‌طور بود، به جز یک نمایش از بوریس ویان که به طور مبهم شبیه به آمده یا چگونه از شر آن خلاص شویم بود، جایی که خنده حالتی کابوس‌وار پیدا می‌کند. تا آن زمان، ما با تراژدی آشنا بودیم. مثلاً در تراژدی‌ها انسان نمی‌میرد، بلکه کشته می‌شود. خیانت کرده‌ایم و برای آن باید بهایش را بپردازیم. در جنگ شکست خورده‌ایم، مثل دوران باستان، و کسی که شکست می‌خورد، خودکشی می‌کند. دلایلی برای مرگ وجود داشت. از طرف دیگر، تئاتر کمدی بود، جایی که مردم می‌خندیدند؛ چون اشتباهات بزرگی می‌کردند. این همان خنده مکانیکی برگزین بود. اما در آثار ما نه تراژدی بود، نه کمدی؛ ما بیشتر به تمسخر پرداخته بودیم، چون انسان‌ها دیگر به هیچ‌چیزی باور ندارند. دیگر ایده‌ها، ایدئولوژی‌ها یا متافیزیک ندارند و نمی‌دانند به چه چیزی تکیه کنند. تراژدی به‌نوعی خوش‌بینانه‌تر به نظر می‌رسد، چون اگر کسی توسط سرنوشت و قوانین شکست می‌خورَد، یعنی سرنوشت و قوانینی وجود دارد؛ درحالی‌که شخصیت‌های تئاتر مدرن ما اغلب عروسک‌هایی هستند که هیچ‌گونه ماورای طبیعی یا معنای عمیقی ندارند. هیچ‌چیزی آن‌ها را به هم پیوند نمی‌دهد. آن‌ها دیگر ایده‌ای ندارند و نمی‌دانند زندگی‌شان را چگونه بگذرانند. این شخصیت‌ها مضحک‌اند، چون چیزی از آن‌ها به طور ناخودآگاه کم است: همان وضعیت متافیزیکی. البته ساختار تاردیو متفاوت است، او بیشتر به شیوه‌ای موسیقایی می‌سازد، اما در اصل همان چیزی است که ما می‌خواهیم بگوییم: تماشاگر می‌خندد، ولی او به هیچ می‌خندد. او می‌خندد؛ چون چیزی جز هیچ در مقابلش نیست. به همین دلیل است که می‌خندد، حتی اگر خودش متوجه نشود. تماشاگر هوشمند باید این احساس را داشته باشد که خداوند جهان را آفرید تا با انسان شوخی کند. این فکر از من نیست، این یک ایده بودیستی است. یک راهب سال‌ها در صومعه‌اش نشسته بود تا به بزرگ‌ترین معماهای جهان فکر کند؛ وقتی از صومعه بیرون می‌آید، اول یک جسد می‌بیند و بعد به آسمان نگاه می‌کند.

خندهی تراژیک

مصاحبه‌ای با اوژن یونسکو

رنه لاکامب و دانیل لوندی



رنه لاکامب: ما یک مجموعه نمایش برنامه‌ریزی کرده‌ایم که شامل آثار شما (مثل درس و جنون در دو نفر)، آثار ژان تاردیو (مثل گیشه و سینفونیتا) و بوریس ویان (مثل سازندگان امپراتوری) می‌شود. آیا منطقی است که یونسکو، تاردیو و ویان را کنار هم قرار دهیم؟

اوژن یونسکو: کاملاً. این نوع تئاتر از حدود سال‌های ۱۹۵۰ پدید آمد. ما تحت‌تأثیر کافه تئاترهای آن دوران بودیم، جایی که نوعی شوخی وجود داشت و شبیه شوخی‌هایِ ما بود، یعنی شوخی‌ای نسبتاً سرد و خشک، نمایش‌های طنزآمیزی که ممکن بود فقط ما آن‌ها را طنزآمیز بدانیم، ولی با لحن کاملاً جدی بیان می‌شد. یعنی در آن زمان ما نوعی تئاتر فاصله‌گذاری از خنده به جدیت و از جدیت به خنده اجرا می‌کردیم، شبیه به کاری که برشت خیلی بعدتر انجام داد، اما با پوششی ایدئولوژیک. درحالی‌که ما هیچ ایدئولوژی دیگری به جز خنده نداشتیم؛ نه فقط در مورد تئاتر، بلکه در مورد رفتار مردم، سیاست، دین و فلسفه؛ این یک نوع تمسخر فعالیت‌های انسانی به‌حساب می‌آمد، حداقل برای من چنین بود. اما برای بوریس ویان، این قضیه پیچیده‌تر می‌شد، چون او به پانتیمیلیتاریسم هم پرداخته بود و تاردیو ساختارهایش را بیشتر به شیوه‌ای موسیقایی می‌ساخت. به‌هرحال، همه ما روان‌شناسی را کنار گذاشته بودیم: شخصیت‌ها

در آن لحظه، او به چیزی که به آن «روشنگری» می‌گویند می‌رسد و متوجه می‌شود که همه چیز هم شوخی است، هم توهم، هم فریب. من که در همین مسیر ادامه داده‌ام، حتی در آثار تراژیکم، فکر می‌کنم وقتی در لبنان صدها هزار جسد روی زمین است، وقتی انقلاب تبدیل به تروریسم دولتی می‌شود، وقتی عدالت یعنی مجازات و نه انصاف؛ این یعنی انسان‌ها از آزادی که از خداوند خواسته بودند، استفاده کردند، آزادی‌ای که خداوند برای آنها به‌عنوان یک شوخی در نظر گرفته بود و آن راهب به آسمان اشاره می‌کند و می‌گوید: «چه شوخی‌ای، ای خدا!» چون همه چیز مضحک است، ولی درعین‌حال رازآلود هم هست. من همیشه و به‌شدت متهم شده‌ام که چرا در زمانی که همه درگیر مسائل سیاسی بودند، تئاتر واقع‌گرایانه سوسیالیستی نمی‌نوشتم، درحالی‌که واقعیت خودش هیچ واقعیتی ندارد. واقعیت یک سیستم قراردادی است مثل دیگر سیستم‌ها؛ آن را واقع‌گرایی می‌نامند، ولی در واقع هیچ‌چیز واقعی نیست. واقع‌گرایی همان واقعیت نیست. واقع‌گرایی که ما با آن مبارزه می‌کنیم، همان چیزی است که از آن به خنده می‌افتیم و در واقعیت، ما اصلاً نمی‌دانیم این واقعیت چیست. نویسندگان واقع‌گرا دروغ می‌گویند؛ چون به دنبال یک هدف خاص یا یک دُگم هستند و داشتن دگماتیسم یعنی داشتن گرایش

خاص. هر نوشته مستند به طور پیش‌فرض گرایشی دارد. اگر از یک پزشک بپرسید واقعیت چیست، او به شکلی خاص به آن پاسخ می‌دهد؛ اگر از یک ستاره‌شناس بپرسید، جواب دیگری می‌دهد، و حتی یک فیزیک‌دان هم شاید جواب‌های پیچیده‌تری داشته باشد، چون واقعیت برای او پر از تردید است و چیزی که در دوران باستان آن را توهم می‌خواندند. اما شاعر برخلاف نویسنده واقع‌گرا یا مستندساز، دروغ نمی‌گوید. او اختراع می‌کند. او تخیل می‌کند و در تصاویری که از ناخودآگاهش بیرون می‌آید، نمادها و حقیقت‌هایی وجود دارد. واقعیت خیالی است؛ همان‌طور که فیزیک‌دان‌ها می‌دانند که هنوز اساسی برای ماده کشف نکرده‌اند، و خیال تنها واقعیت است. ما از دنیایی که به طور پیش‌فرض خودش را به ما نشان می‌دهد می‌خندیدیم و خنده ما نوعی نقد بود. همان‌طور که آن راهب که در داستانم گفتم، آسمان و یک جسد را دید و شروع به خندیدن کرد. تنها راه‌حل، تنها اخلاق این است که بخندیم. در لبنان و کامبوج و دیگر جاهایی که ده‌ها هزار جسد وجود دارد، ما می‌خندیم. خنده تنها پاسخی است که می‌توانیم به شوخی تراژیک خدا بدهیم. باید وارد بازی خدا شویم، حتی اگر وحشتناک باشد و بخندیم.

که مکبث در پایان می‌گوید: «دنیا داستانی است که یک احمق روایت می‌کند، پر از سروصدا و هیاهو، بی‌معنی و بی‌هدف.» این همان نوع ابزوردی است که من می‌توانم بفهمم.

رنِه لاکامب: رابطه شما با اثر تمام‌شده چیست؟ آیا مثل پل والری فکر می‌کنید که اثر اکنون متعلق به دیگران است، به مردم که می‌توانند از آن به‌دلخواه استفاده کنند، یا اعتقاد دارید که برخی اجراها ممکن است اثر را تحریف کنند؟

اوژن یونسکو: بعضی کارگردان‌ها دقیقاً برعکس چیزی را که من می‌خواهم بگویم انجام می‌دهند. این را بارها دیده‌ام. نویسنده ایده‌ای در ذهن دارد و او از کارگردان احمق‌تر نیست. بیشتر کارگردان‌ها می‌خواهند نمایش دیگری از یک اثر بسازند. این بخش به ایدئولوژی و تئاتر پیسکاتور

برمی‌گردد، و البته به این واقعیت که دیگر نویسنده‌ای وجود ندارد، فقط کارگردان‌ها هستند. نویسنده‌ای نیست؛ چون دیگر چیزی برای گفتن وجود ندارد؛ این چیزی است که بکت، تاردیو و من، خودمان، با کشتنِ زبان نشان دادیم. رنِه لاکامب: پیش‌تر درباره قدرت تئاتر و آیین‌ها صحبت می‌کردید و اینکه چطور این‌ها از اضطراب نشأت می‌گیرند. آیا ممکن است با این خنده ی تراژیک زندگی کرد؟

اوژن یونسکو: بله، می‌توان با خنده زندگی کرد. گاهی حواسمان پرت می‌شود، سرگرم می‌شویم، دوستان را می‌بینیم، اما در دل، همان چیزی که من آن را لاینفک می‌نامم، تراژدیِ انسان باقی می‌ماند. چطور می‌شود بدون اضطراب زندگی کرد وقتی که مرگ همیشه در کمین است، وقتی که دیگران، دوستان، خانواده، همه می‌میرند و از دست می‌روند؟ کجا می‌روند؟ و وقتی که شکنجه هم در کار است چطور می‌شود خوشحال بود؟ ما با این اضطراب زندگی می‌کنیم، مگر اینکه مثل سیاست‌مداران و تجار، بی‌احساس و بی‌خبر باشیم.

اوژن یونسکو: همان‌طور که یک فیلسوف بزرگ گفته، سیمون سیگنو: «هرچه بیشتر پیش می‌روم، کمتر می‌فهمم» و همان‌طور که ژان گابن که او هم یک نوع فیلسوف بود گفته بود: «ما فقط در اینجا گذرا هستیم». این حرف، فراتر از زمان، به همان سادگی که پادشاه سلیمان گفته بود، می‌رسد. ما باید با نوعی احترام و دوستی به انسان‌ها نگاه کنیم، همان‌طور که می‌دانید آنها در نفرت زندگی می‌کنند. کمی محبت، یا حتی کمی بی‌تفاوتی، اگر بتوانیم محبت بدهیم، بسیار مفید خواهد بود. بله، همدلی.

رنِه لاکامب: چه احساسی دارید از اینکه به‌عنوان نماینده رسمی تئاتر ابزورد شناخته می‌شوید؟

اوژن یونسکو: عبارت «تئاتر ابزورد» هیچ معنای واقعی ندارد. کدام نمایش ابزورد از من خوانده‌اید؟ مرا نویسنده ابزورد می‌نامند، این مُد است. ولی کسی مرا نمی‌خواند که ببیند آیا در آثارم «ابزورد» وجود دارد یا نه و بر چه مبنایی. در خیابان به مردم نقاشی‌های ماتیس یا دوفی نشان می‌دهند. مردم می‌گویند: «این پیکاسو است». ازاین‌دست قضاوت‌ها وجود دارند و همچنان یک قضاوتِ ممکن باقی می مانند، چون این قضاوت‌ها شبیه قضاوت شکسپیر در مورد جهان است. در آثار شکسپیر جنبه‌های مقدس و آیینی وجود دارد، اما در کنار آن، واژه‌ها و جملاتی کاملاً وحشتناک هم دیده می‌شود، مثل جمله‌ای

رنِه لاکامب: و «جنون در دو نفر»؟
اوژن یونسکو: این یک نمایشی است که من مردم را مسخره می‌کنم. دو دایره وجود دارد: صحنه‌ای از مشاجره میان دو عاشق، و درحالی‌که این دو نفر برای مسائل بی‌اهمیت بحث می‌کنند، دیگرانی که بیرون هستند و به یکدیگر نارنجک پرتاب می‌کنند، در واقع آنها هم مسخره‌اند و برای هیچ‌چیز با یکدیگر درگیر می‌شوند.
رنِه لاکامب: پس همه اینها فقط سروصداست؟
اوژن یونسکو: سروصدا و کشتار.
رنِه لاکامب: ارتباط یا ارتباطات میان این دو دایره‌ای که اشاره کردید چیست؟
اوژن یونسکو: هیچ ارتباط مستقیمی بین این دو وجود ندارد. بعضی‌ها همان کاری را در مقیاس کوچک انجام می‌دهند که دیگران در مقیاس بزرگ. وقتی که شبه‌نظامیان، کاملاً تصادفی، وارد خانه می‌شوند، زن و مرد وحشت می‌کنند، اما ارتباطی با آن‌ها ندارند، جز این‌که همگی انسان‌اند. انسان همیشه یا با دیگری درگیر می‌شود، یا او را می‌کشد. این در طبیعت اوست و تغییری هم نخواهد کرد، مگر این‌که خدا بخواهد، چون دیگر کاری از دست ما ساخته نیست. دو قرن است که انقلاب می‌کنیم. اشرافیانی بودند که از امتیازاتشان دست کشیدند، اما باز هم باید کشته می‌شدند، چون اشراف بودند. همه‌اش به کینه و نفرت برمی‌گردد، چیزی بیش از این نیست. پس، اشراف را کشتند و آزادی و برابری را برقرار کردند. اما بعد چه شد؟ جامعه بورژوا و سرمایه‌داری را روی کار آوردند که آن هم به استثمار مردم پرداخت. سرمایه‌داران تبدیل به اشراف جدید شدند. به‌جای برادری و آزادی، استثمارِ انسان توسط انسان را داشتیم. وقتی متوجه شدند که این استثمار ناعادلانه است، انقلاب دیگری کردند و این بار نوبت به نسل‌کشی، استبداد و قتل‌عام‌هایی در روسیه، چین، کامبوج و کشورهای دیگر رسید. به‌طوری که هر جامعه‌ای از جامعه قبلی بدتر شد. دو قرن است که داریم جامعه را تغییر می‌دهیم و هر بار اوضاع بدتر می‌شود. تاریخ مجموعه‌ای از شکست‌های پیاپی است – یا شاید بهتر بگوییم، تاریخ، همان حقیقت پنهان و ناخودآگاهی است که حتی خود عاملانش هم از آن بی‌خبرند.
رنِه لاکامب: پس از نظر شما، پیشرفت یک افسانه است؟

رنِه لاکامب: حالا اگر ممکن است، درباره «درس» و شخصیت هم‌زمان کمدی و تراژیک پروفسور صحبت کنیم. در این نمایش به چه چیزی تمسخر می‌کنید؟
اوژن یونسکو: در این نمایش، من زبان را مسخره می‌کنم، استادان فیلولوژی‌ام را که امروز به آن‌ها می‌گویند زبان‌شناسی. کسانی که از زبانی کاملاً مضحک، به طور دروغین دانشمندانه و به طور دروغین علمی استفاده می‌کنند. یعنی در این متن، پارادوی‌ای از فرهنگ وجود دارد و پارادوی‌ای از آموزش. آموزش هم نوعی تسلط است، تسلط یک نفر به دست دیگری. دخترانی که می‌آیند، نه به‌خاطر اینکه نمی‌توانند به سؤالات پروفسور جواب دهند کشته می‌شوند، بلکه به طور جنسی کشته می‌شوند. این‌ها قتل‌های سادیستی هستند، این‌ها تجاوزهایی هستند که در نهایت توسط تمام زنان پذیرفته می‌شوند، تجاوز جنسی یا تجاوز به عقل و شخصیت. من اینجا می‌خواهم بی‌معنایی فرهنگ و زبان را نشان دهم؛ زبان و به‌ویژه زبان [در سطح] دکترا که به تمسخر گرفته شده است. به آنچه که امروزه فلاسفه و زبان‌شناسان ما می‌نویسند نگاه کنید، و خواهید دید که این زبان فاقد معنای واقعی است. زبان یک قدرت است و من این قدرت را به تمسخر می‌گیرم؛ ما می‌توانیم قدرت زبان را در زندگی روزمره مشاهده کنیم. ما خیلی خوب می‌دانیم که عدالت یعنی مجازات و آزادی یعنی امتیازات. یکی از ساکنین اتحاد جماهیر شوروی به‌تازگی از من پرسید: «یک فرد برخوردار از امتیاز یعنی چه؟» من پاسخ دادم: «یک فرد برخوردار از امتیاز، مردی است که وارد یک مغازه پر از کالا می‌شود و هر چیزی که می‌خواهد را می‌برد، درحالی‌که اکثریت دیگران از گرسنگی می‌میرند یا تقریباً در حال مرگ‌اند.» افراد برخوردار از امتیاز همه چیز را می‌برند و هیچ‌چیزی در عوض نمی‌دهند، جز کلماتی مثل برادری. در واقع، اکنون که زبان را درک کرده‌ایم، خیلی خوب می‌دانیم که عدالت یعنی مجازات، آزادی یعنی استبداد – آزادی‌ای که انقلابیون سال دوم جمهوری فرانسه می‌خواستند – و «برادری» یعنی اراده‌ای که داریم تا یکدیگر را بکشیم. مسیح به نظر می‌رسد که می‌گفت: «یکدیگر را دوست بدارید». در واقع، این‌طور به نظر می‌آید که او گفته باشد: «یکدیگر را نفرت وَرزید، از یکدیگر بترسید.»

اوژن یونسکو: وقتی پای شرایط انسانی در میان باشد، فعلاً که چیزی جز یک افسانه نیست. یکی از شخصیت‌های داستایوفسکی می‌پرسد: «چرا ما همدیگر را دوست نداریم؟ اگر دوست داشتیم، همه چیز خیلی بهتر پیش می‌رفت.» در آن صورت، نه استثماری در کار بود، نه کشتار، فقط گفتگو می‌کردیم و به تفاهم می‌رسیدیم. اما به‌جای انجام این کارِ ساده، اسیر اسطوره مبارزه طبقاتی و ایدئولوژی‌ها شدیم، و نتیجه‌اش جامعه‌هایی شد که روزبه‌روز بی‌رحم‌تر شدند. حالا دیگر کاری از دست ما برنمی‌آید، فقط باید منتظر الهامی – اگر بتوان آن را الهام نامید – بمانیم. اما ظاهراً، به گفته فیلسوف آلمانی بوهمه، حتی خدا هم قادر مطلق نیست و بخشی از آفرینش از کنترلش خارج شده است. فقط امیدوارم که هنوز قدرتی برای تغییر داشته باشد، وگرنه ما چه‌کار می‌توانیم بکنیم؟

خلاصه: اصطلاح «تئاتر ابزورد» دقیقاً چه معنایی دارد؟ یونسکو با اشاره به برخی از آثارش، از جمله درس و جنون در دو نفر، توضیح می‌دهد که در نمایش‌های او، آنچه فراتر از تراژدی و کمدی قرار می‌گیرد، همان تمسخر و استهزاست: «خندیدن، تنها واکنشی است که می‌توانیم در برابر این شوخی تراژیک خدا نشان دهیم.»

تحلیل نقاشی‌های ابزوردیسم

«تهیه و تنظیم : نسیم نیک آرا»

سبک «ابزورد» یا «بی‌معنی» یکی از جریان‌های هنری است که به‌ویژه در قرن بیستم مورد توجه قرار گرفت و ارتباط نزدیکی با فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم و پوچی دارد. این سبک در نقاشی‌ها معمولاً به طور آشکار به ابهام، تناقض و اغلب به‌تصویرکشیدن واقعیت‌های غیرمنطقی و ناهماهنگ می‌پردازد. هنرمندان این سبک در تلاش‌اند تا چگونگی نبود معنای قطعی در جهان را از طریق تصاویر و فرم‌های سوررئالیستی، غیرمنطقی و گاهی اوقات توهین‌آمیز به نمایش بگذارند. آثار نقاشی در این سبک معمولاً یک دنیای غیرمنطقی و پر از بی‌نظمی ایجاد می‌کنند که باعث می‌شود تماشاگر به دنیای جدیدی وارد شود که در آن حقیقت و واقعیت درهم‌آمیخته است.

برخی از آثار شاخص در سبک ابزورد:

۱.«اینک مرگ The Death of the Author» از جین دوبوفه: این نقاشی که به طور خاص بر مفهوم مرگ مؤلف و به چالش کشیدن مفاهیم سنتی در هنر تأکید دارد، درون‌مایه‌ای از تناقض و نابسامانی را به تصویر می‌کشد. در این اثر، نقاش از رنگ‌ها و فرم‌هایی استفاده می‌کند که هیچ‌گونه هماهنگی منطقی با یکدیگر ندارند، تا به بی‌معنایی هنر و نقاشی در دنیای مدرن اشاره کند.

۲.«شبح‌هایی از فردا Phantoms of Tomorrow» از رامون لاگو: این نقاشی، جهان آینده‌ای نامعلوم و مبهم را به تصویر می‌کشد. شخصیت‌های نیمه‌انسانی و اشکال عجیب‌وغریب در کنار رنگ‌های زرد و نارنجی اغراق‌شده، تلاش دارند تا حس بی‌زمانی و بی‌پایانی را به بیننده القا کنند. در این اثر، هیچ‌چیز از نظم و تعادل طبیعی پیروی نمی‌کند، و این خود به ایجاد فضایی ابزورد کمک می‌کند.

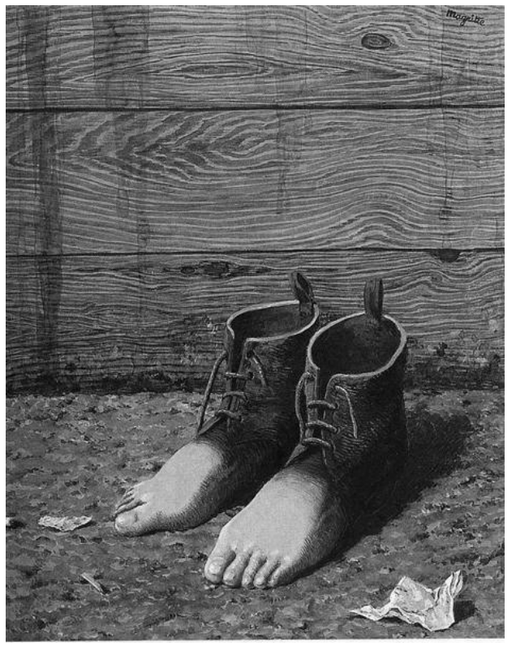
۳.«خوشبختی ناگهانی Sudden Happiness»از آندره بروتون: این نقاشی که به طور خاص به سبک سوررئالیسم و ابزورد نزدیک است، به بررسی لحظات ناگهانی و بی‌معنی خوشبختی در زندگی روزمره می‌پردازد. رنگ‌های پرجنب‌وجوش و ترکیب‌های غیرمنطقی شخصیت‌ها، بیننده را به دنیایی وارد می‌کند که در آن همه چیز به طور بی‌دلیل تغییر می‌کند و هیچ‌چیز به طور قطعی قابل‌تفسیر نیست.

ویژگی‌های عمومی نقاشی‌های ابزورد:

نقاشی‌های ابزورد معمولاً از خطوط نامنظم، رنگ‌های تند و غالباً ترکیب‌های غیرمنتظره استفاده می‌کنند. به‌جای تکیه بر تصاویر طبیعی یا واقع‌گرایانه، هنرمندان این سبک سعی دارند تا تصاویری خلق کنند که باعث ایجاد احساس ناامنی و ناراحتی در بیننده شوند. این آثار نشان‌دهنده جهان غیرمنطقی و ناپایدار هستند و اغلب جملاتی انتزاعی یا تصاویر آشفته را به نمایش می‌گذارند.

تحلیل آثار در سبک ابزورد:

آثار نقاشی در سبک ابزورد معمولاً باهدف نشان‌دادن پوچی و بی‌معنایی زندگی انسان ساخته می‌شوند. هنرمندان این سبک به‌ویژه با استفاده از اشکال غریب، ترکیب‌های غیرعادی رنگ و فضا، تلاش دارند تا تماشاگر را به پرسش درباره مفاهیم معمول هنر و زندگی وادارند. این آثار به‌نوعی معلق بین دنیای واقعی و تخیلی قرار دارند و هیچ‌گونه وضوح یا معنای قطعی به بیننده نمی‌دهند. این ویژگی‌ها باعث می‌شوند که تماشاگر در مواجهه با این آثار دچار نوعی سرگشتگی و سردرگمی شود و نتواند به طور دقیق، مفهوم یا پیامی خاص را استخراج کند. در نهایت، نقاشی‌های ابزورد به‌عنوان یک اعتراض به نظم و قاعده‌های معمول، به تماشاگران این امکان را می‌دهند تا از زاویه‌ای دیگر به جهان نگاه کنند. این آثار تلاش دارند تا مخاطب را از چارچوب‌های عادی هنر رها کنند و به دنیای نو و نامطمئن دعوت نمایند. ازاین‌رو، آثار ابزورد در دنیای هنر مدرن از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و همواره مورد بحث و تحلیل‌های گوناگون قرار می‌گیرند.



Le style «absurde» ou «dénué de sens»

est un mouvement artistique majeur du XXe siècle, intimement lié aux philosophies de l'existentialisme et du nihilisme. Dans la peinture, ce style met l'accent sur la représentation de réalités illogiques et contradictoires. Les artistes cherchent à montrer qu'il n'existe aucun sens fixe dans le monde, recourant à des images irrationnelles, surréalistes, parfois même provocantes. Leurs œuvres plongent le spectateur dans un univers désordonné, où vérité et réalité se confondent et se brouillent.

Caractéristiques des peintures absurdes

Les peintures absurdes se distinguent par l'usage de lignes irrégulières, de couleurs vives et de combinaisons inattendues. Loin des représentations naturelles ou réalistes, elles visent à provoquer chez le spectateur un sentiment d'insécurité, de déstabilisation. Le monde qu'elles dépeignent est instable, irrationnel, souvent saturé de formes confuses ou d'éléments abstraits.

Quelques œuvres emblématiques du style absurde

1. « La mort de l'auteur » – Jean Dubuffet

Cette œuvre illustre le concept de la mort de l'auteur, remettant en cause les idées traditionnelles sur l'art. Dubuffet emploie des couleurs et des formes volontairement discordantes pour mettre en évidence l'absurdité qui traverse la création artistique dans le monde moderne.

2. « Les fantômes de demain » – Ramón Lago

Ici, un futur incertain et flou prend forme. Les figures mi-humaines et les silhouettes étranges, rehaussées de teintes vives comme le jaune et l'orange, créent une impression d'atemporalité et d'infini. Rien n'obéit à un ordre naturel, ce qui renforce la dimension absurde et déséquilibrée de l'œuvre.

3. « Bonheur soudain » – André Breton

À la croisée du surréalisme et de l'absurde, cette peinture explore l'irruption imprévisible de la joie dans le quotidien. Les couleurs éclatantes et les associations visuelles irrationnelles transportent le spectateur dans un univers mouvant, où tout se transforme sans raison et où rien ne se fixe.

Analyse des œuvres absurdes

Les peintures absurdes visent à révéler le vide et l'absence de sens inhérents à l'existence humaine. Les artistes, en employant formes étranges, harmonies chromatiques improbables et compositions chaotiques, invitent à remettre en question les certitudes esthétiques et philosophiques. Ces œuvres naviguent entre réel et imaginaire, sans offrir de repère stable ou d'interprétation unique.

En conclusion

la peinture absurde s'affirme comme une contestation des normes établies, offrant une vision volontairement incertaine du monde. Elle occupe une place essentielle dans l'art moderne et continue de nourrir débats et interprétations, rappelant que l'inconfort et le doute peuvent être des moteurs puissants de réflexion.

سوال: چه زمانی نقاشی را آغاز کردید؟

یونسکو: در دبیرستان، در بخارست، اما در طراحی افتضاح بودم. روزی معلم نمره‌ی صفر داد و همان‌جا آرزویم تمام شد. دوباره در ۱۹۶۸، برای کتاب اکتشافات که ناشر، اسکیرا، سفارش داده بود، به طراحی بازگشتم. در آن کتاب نوشتم که وقتی می‌توانم معصومیت کودکی‌ام را بازیابم، «چرایی» پرسش‌های وجودی دوباره مرا به شگفتی و شادی بازمی‌گرداند. آن طراحی‌ها تلاشی بود برای بازتاب همان نگاه شگفت‌زده و بی‌زبان کودکانه.

از آن زمان به بعد، بسیار به نقاشی پرداختم. برای این کار دو دلیل دارم: نخست، هنر است چون آفرینش است؛ دوم، درمان است چون مرا التیام می‌دهد. ابتدا چهره‌های خیالی می‌کشیدم، بعد به غیر فیگوراتیو روی آوردم: نه منظره‌ای، نه تصویر دیداری مشخصی. این کار به من کمک کرد تا به پرسش‌هایی بی‌پاسخ فکر کنم: جهان چیست؟ فایده‌ی وجود چیست؟ چرا جهان ناشناختنی است؟ چرا هستی هست و نیستی نه؟

سرانجام به این نتیجه رسیدم ــ با وام گرفتن از گوته ــ که آنچه را درک‌ناپذیر است باید ستود، و آنچه را درک‌پذیر است باید سامان داد. نقاشی‌هایم همیشه خودبه‌خود ساختار پیدا می‌کنند. وقتی روی بوم آبی، سبز، زرد و قرمز دارم، بلافاصله فضایی سازمان‌یافته پدید می‌آید. این روزها گاه فیگوراتیو کار می‌کنم و گاه غیر فیگوراتیو.

سوال: نقاشی چه نقشی در تئاتر «پوچی» شما داشته است؟

یونسکو: من چیزی به نام «تئاتر پوچی» ننوشته‌ام! این اصطلاح را یک منتقد انگلیسی، مارتین اسلین، ساخت. تئاتر من نه بیش از تئاتر کمدی و نه بیشتر از تئاتر تراژدی «پوچ» است؛ خودِ زندگی پوچ است. پوچی عنصری الحاقی نیست. اگر بخواهم تعریفی بدهم، شاید «تئاترِ تمسخر» باشد، اما این هم تعریف خودم نیست.

سوال: آیا می‌توان میان نقاشی و تئاترتان ارتباطی یافت؟

یونسکو: جز طنز و تمسخر، نه. برعکس، نقاشی را دقیقاً برای رهایی از صحنه، از تئاتر و از کلمات آغاز کردم. از کلمات خسته شده‌ام؛ باید از وسواس نوشتن خلاص شوم. نقاشی، که کاری بی‌درنگ‌تر است، در این راه کمک بزرگی به من کرده. امروز بیشتر یادداشت روزانه می‌نویسم. به‌تازگی متن اپرایی درباره‌ی ماکسیمیلیان کولبه را نوشته‌ام، چون می‌خواهم عشق و محبت در جهان گسترش یابد. در او، چیزی را که دشوار است ــ یعنی فداکاری ــ ستوده‌ام؛ فداکاری خودِ قداست است. اما سال‌هاست شور نوشتن را از دست داده‌ام و بازگشت به آن برایم دشوار است.

بسیاری از نمایشنامه‌هایم از رؤیا، حتی رؤیاهای رنگین، سرچشمه گرفته‌اند. تنها در پادشاه می‌میرد رنگ نقش برجسته‌ای داشت: سفید، سیاه، و قرمز برای شنل ارغوانی پادشاه. رابطه‌ام با طراحان صحنه همیشه مهم بوده. در متن نمایشنامه‌هایم دستورهای فراوانی درباره‌ی رنگ، جای اشیا و شخصیت‌ها، و حرکت‌ها داده‌ام. برای من، نمایشنامه به همان اندازه که متن و اجراست، تصویر و حرکت هم هست.

اوژن یونسکو
«چرا نقاشی می‌کشم؟»

«اوژن یونسکو: «رنگ‌ها آخرین زبانی هستند که می‌توانم سخن بگویم

سوال: اخیراً در پاریس نمایشگاهی از آثار نقاشی‌تان برگزار شد، در حالی که دوباره علاقه به کارهای شما اوج گرفته است. چرا نقاشی؟

یونسکو: نقاشی امروز هر روز بدتر می‌شود؛ نقاشی‌های انتزاعی اما آکادمیک، تقلیدی از تقلید. در حوزه‌ی غیر فیگوراتیو، همه‌چیز را پیش‌تر کله، موندریان و کاندینسکی گفته و انجام داده‌اند. من هم، با وجود این‌که می‌دانم کارم چندان اصیل نیست، باز نقاشی می‌کنم. شاید اندکی هم اصالت داشته باشد. باور دارم کار نسبتاً خوبی انجام داده‌ام که از نظر روحی و روانی برایم بسیار مفید بوده است. این کار اندکی در آشوب درونی‌ام نظم ایجاد کرد، چون هر نقاشی، پیش از هر چیز، ساختاری سازمان‌یافته است. نقاشی به من کمک می‌کند خودم را هم سامان بدهم.

برایم راهی است برای گریز از اضطراب و ملال. نقاشی را بیش از هر کار دیگری دوست دارم، و وقتی یک گواش زیبا خلق می‌کنم، بسیار خوشحال می‌شوم. اگر روزی مجبور شوم نقاشی را کنار بگذارم، واقعاً درمانده می‌شوم. رنگ‌ها تنها زبانی هستند که هنوز می‌توانم با آن حرف بزنم. آن‌ها زنده‌اند، در حالی که کلمات برایم معنا و توان بیان خود را از دست داده‌اند. رنگ‌ها، و فقط رنگ‌ها، به نظر من بخشی از این جهان‌اند و بیش از هر چیز، خودِ رنگ است ــ نه خط یا طرح ــ که برایم نقش زبان و ارتباط زنده را دارد